

НАУКОВІ ПРАЦІ **НАУКОВІ ПРАЦІ**

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

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ВИПУСК 33

Кам'янець-Подільський
«Аксиома»
2013

УДК 80: 001(045)

ББК 80

НЗ4

Відповідальний редактор: Л. М. Марчук

Редакційна колегія: С.Д. Абрамович, доктор філологічних наук, професор; О.С. Волковинський, 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); Б.О. Коваленко, кандидат філологічних наук, доцент; 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 №10 від 30.08.2013 р.)*

**НЗ4 Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка:
Філологічні науки. Випуск 33. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2013. – 400 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 №14660-3631ПР від 01.12.2008 р.

© Автори статей, 2013

© «Аксіома», видання, 2013

ТРАНСФОРМАЦИЯ БИБЛЕИЗМОВ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ, ИЛИ ОТЛИЧИЕ РЕЛИГИОЗНОГО ТРАНСА ОТ ВДОХНОВЕНИЯ

У статті досліджується психологічна генеза художньої та сакральної літератури як двох принципово різних типів творчості і мовленнєвої комунікації.

Ключові слова: натхнення, релігійний транс, комунікація, жанр.

«Кто есть поэт? Искусный лжец».

В.А. Жуковский

Трактовка истоков психологического экстаза – дело сложное. Существует *религиозный транс* – т. н. измененное состояние сознания¹, ощущение выхода за пределы собственного «я» и слияния с божеством, обычно ощущаемым как нечто «отдельное» (лат. *religia* и означает «обновление связи»). Но так же непреложно существует и *поэтическое вдохновение*, которое трактуется, наоборот, как удивительная способность генерировать, – вроде бы из ничего, – благодаря свободной субъективной фантазии, целые образные миры.

Отношение к этим двум ситуациям очень разное. Так, ситуацию богообщения материалистически мыслящие ученые-позитивисты трактуют просто как патологию – см., напр. статью американских медиков Салвера и Рабина [15], обширную цитату из которой мы выносим в «Примечания»². А поэтов материалисты, в частности – те же медики, наоборот, воспринимают очень даже всерьез, иногда даже почитают настолько экстатически, что это как бы и не подлежит суду разума³.

От естественников не отстают и скептики-гуманитарии, которые сводят богообщение человека к «бегству от действительности», «эмоциональной разрядке», самоутверждению или даже «социальному надзору»; они уверены, что молитва в принципе не получает ответа и бедняга молящийся общается сам с собой [2, 213].

А вот для религиозного христианина художественное слово, в принципе, нечто не менее фантомное – пустая фантазия, соблазн; очень характерно, что поздний Лев Толстой, все больше углубляющийся в религиозные переживания, отрекается от своего художественного наследия, признав, что ему уже как-то совестно писать о «выдуманных людях».

При этом подавляющее большинство населения Земли все же религиозно⁴, и это заставляет задуматься. Да, мудрецов всегда бывало маловато, но что-то не припоминается, чтобы вот так тотально, как это сделано у докторов Салвера и Рабина, объявляли безумцами или балансирующими на грани безумия большую часть живущих на земле. Ни вычленение варны мудрецов-брахманов из прочего древнеиндийского сообщества, объявленного в Ведах «скотом богов», ни трактовка в буддийской Дхаммападе сансарического сознания большинства людей как «глупости», ни провозглашение в христианстве тезиса о спасении лишь «малого числа» не были столь категоричны.

Иными словами, есть некая объективная дифференциация двух типов духовного трансa, в которой стоит попытаться разобраться.

Возьмем в качестве характерного примера, от которого можно отталкиваться, ситуацию в русской классической литературе, где дифференциация трансa и вдохновения спутана и искажена благодаря непростым перипетиям, вызванным секуляризационным «культурным шоком» XVIII века. Здесь, как в капле воды, отражается показательное для культуры Модерна разрушение границы между сакральным и профанным. Возникают новые представления и вводятся новые термины, и, вместе с тем, активно насыщаются новым содержанием старые, средневековые церковные понятия.

В средневековой литературе Московии, как, в общем, во всей христианской литературе, писатель мыслился как богослов, учитель и проповедник, а не «баснослов»; восхититься здесь можно было только Духом Святым: библейское «быть в Духе» еще не означало тогда, как сегодня, просто «быть в хорошем настроении». Это означало услышать призвание Неба, подняться над реальностью в молитвенном трансe: «*Бѣхъ в дѣствѣ въ дѣнь недѣльный: и слышахъ за собою глаголющѣ: а'зъ е'смь а'лфа и ѿме'га, пе'рвый и после'дній*» (Откр. 1:10). Это настроение ежедневно культивировалось в литургии, когда молящиеся проникались в момент Евхаристии призывом «*Иже херувимъи тайно образ'юще*» («мы, в Херувимов тайно пресуществляясь...») и возвышались до ощущения близости Царства Небесного: «*сердца' има'мы горе'*» («вверх воздымаем сердца»). В этой системе не было места для субъективного поэтического вдохнове-

ния, не было и словесного определения для него. Прекрасное здесь гнезилось в глубинах смутно обозначенного в Библии не-материального архетипа: как говорил византийский теолог Михаил Пселл, в религиозном искусстве поражает несказанная красота, которая определяется *небесным прообразом изображения*. Все телесное в таком искусстве неизбежно угасало, как умирала любовь к земной жизни в герою жития. Свободной поэзии в такой системе практически не существовало, и даже лирическая гимнография была издавна строго вписана в канон, не предполагавший никакой собственной интерпретации. Культура Средневековья стремилась к обожению человека, и мир человеческого, повседневных житейских ценностей, в том числе и привычное для античного человека наслаждение искусством, этим повторением форм окружающей реальности (мимезис, который превознес Аристотель), здесь понимались как нечто «профанное». Христианская эпоха пыталась вознести человека до ангельского уровня.

Однако эпоха Модерна начала, наоборот, испытывать глубочайший интерес ко всему, что отрицалось церковью. Возобладал дух протеста и отрицания, стали обычными циничный скепсис, эрос без границ, убийство и садизм, оккультные полеты в неизвестную темную даль и еще много того, что высвободилось из недр человеческой души после падения церковного авторитета. То, что культивировалось угнетенным в средние века язычеством, снова победно поднимается на щит. При этом *Модерн*, как отмечает сегодняшний российский философ, *активно конструирует, вопреки реальному положению вещей, концепцию «низменности» человеческой природы и стремится доказать, будто человек был таким всегда* [10, 54]. Впрочем, это мнение несколько корректируется известным тезисом Августина об изначальной испорченности человеческой природы первородным грехом. Но дело в другом: как бы компенсируя низменную реальность, в эпоху Модерна сакральное пробуют заменить, в духе господствующей тогда системы классицизма, Прекрасным (это имело свою ретроспекцию, а именно – сакрализацию Поэта в языческие времена, о чем подробно далее). Именно со времен Просвещения, которое воспринимается многими как начало эры «пост-религиозной культуры» [11], стало неписанным правилом базироваться на нормах, введенных классицизмом. Так, под словом «литература» в области наук о духе начали понимать исключительно ту художественную литературу, теория которой изложена в «Поэтике» Аристотеля: за пределы греко-римского мира просветительская мысль практически не выходила. Пафос просветителей состоял в том, чтобы как можно быстрее освободить современного человека от всего средневекового, что представлялось варварством, и средневековое литературное творчество, основанное на Библии, оказывается с тех пор практически вычеркнуто из истории духовного опыта человечества. Характерно, что понятие эстетического, которое теснит привычное для прошлых веков доминирование этических критериев, рождается как раз на рубеже XVIII–XIX вв., когда борьба с христианской культурным наследием ведется уже вполне открыто («Эстетика» Баумгартена). Кант видит специфику искусства уже исключительно в блестящей внешней форме, безотносительно к тому смыслу, который вкладывает в свое произведение художник. Просветители, опираясь на древнегреческое понятие *αἰσθητικὸς*, легитимизируют те поднятые на щит в Ренессансе дохристианские культуротворческие импульсы, которые были подавлены средневековым европейским христианством. И поэтизируется отныне лишь то, что, грубо говоря, «можно потрогать», то, что К. Маркс восторженно называл «чувственным блеском вещей». В Европе наступает эпоха тотальной очарованности материей, ее гламурными переливами; благодаря простой умственной рокировке, *материя* (или – *природа*) в конечном итоге выступает как замена понятия *Бог*: и в науке, и в художественном творчестве, и – все шире – в массовом сознании. А преимущественным предметом интереса поэта искони является именно «наш, земной мир» – природа, любовь, общественная жизнь и т. п. вещи.

Новая, светская литература России, оторванная в XVIII веке от привычных христианских духовных корней, должна была искать определения поэтического вдохновения в чужом доселе опыте Западной Европы, где именно в это время активно рушился духовный диктат церкви. Так, В. Тредиаковский употреблял для обозначения креативной энергии поэта слово «жені» – из-за отсутствия собственного понятия, он писал русскими буквами франц. *génie* – гений (от лат. *ingenium*). Поэтическое вдохновение стало отныне для светского человека единственным «окном в виртуальность», вытеснив средневековую идею молитвы и богообщения или, по крайней мере, поставив ее в один ряд с чувствами обычного земного человека. «И божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь» – эта строка Пушкина сконцентрировала в себе ту принципиальную не-дифференциацию *любого* психологического трансa, взлета над привычной обыденностью, которая характерна для сознания Модерна⁵. Смещение «божьего дара» с пьянящим человеческим самовозвеличением наблюдается и в известном стихотворении Пушкина «Пророк», в котором библейский текст Исаии послужил уже только материалом для укрупнения образа Поэта, претендующего на роль глашатая Божества. Текст Пушкина, тем не менее, воспринимается некоторыми серьезными людьми как довольно-таки рискованный: скажем, И. Бродский от такого переодевания поэта в сакральные ризы резко отстранялся: «Превратить» поэта в «пророка», как это сделал

Пушкин, Бродский не может и не хочет: для него Бог – вне хитростей риторики и поэтики» [12]. А стилистика «Пророка», построенная на доминации церковнославянского элемента, нашим нерелигиозным современникам уже и вовсе чужда; ее прекрасно характеризует старинное слово «выспренность».

Однако церковно-славянское *выспренность* означало когда-то именно религиозный экстаз, «полет»: у М. Фасмера слово *выспрь* (др.-руск., ц.-слав.) выводится из *выс-окъ* и *перѣ* – «лечу». Но уже в середине XIX века четко разделились те, для кого это слово было живым и волнующим, и те, для кого оно безнадежно устарело: «О жизни искренней, о цели выспренной там мысль смешна ...» (М. Некрасов). Сейчас это слово русскими людьми воспринимается как безнадежно устаревшее и употребляется обычно в ироническом ключе; более того, его подлинный смысл забыт и трактуется превратно – как «торжество» (торжественность) [см.: 3].

Зато прочно вросло в новую систему ценностей другое церковнославянское слово – *восхище'ніе*. Уже у русских писателей середины XIX века «восхищение» означает ощущение необычайной радости, очарованности, но относительно незадолго перед этим его этимология еще хорошо ощущалась: опять же, по М. Фасмеру, это слово происходит от древнерусского. хытати, *хычу* («хватать», «украсть») и, в свою очередь, от ст.-слав. *хытити*, *хытитъ*, *въсхытити* («вырвать», «потянуть за собой»). В языке славянской Библии оно имеет еще вполне ощутимый оттенок ужаса перед непостижимой высшей волей: «и *восхище'но* *вы'сть* *ча'до* *єд' къ* *б'г'у*» (Откр. 12:5). Но в XVIII в. слово это было адаптировано классицистической поэзией для определения иной, вполне мажорной ситуации «вознесения поэта Музой в эмпирии» – известная строка М. Ломоносова «Восторгъ внезапный ум пленил...» является вариацией именно на эту тему. Далее слово «восхищение» начинает в русском языке идентифицироваться со словом «воодушевление», оно перестает означать духовный полет в заоблачное пространство; теперь можно уже вполне непринужденно сказать: «восхищенный тобой, мой друг».

Это отражает смену ориентиров: на место святого подвижника, бегущего от мира в небесные дали, пришли раскрепощенные и вольнодумные Политик, Поэт или Актер (часто – в одном лице). Но преломление в русской литературе идей секуляризации XVIII–XIX вв. было лишь продолжением очень старого конфликта, развернувшегося во времена, когда и самой России еще не существовало.

А именно – во время, которое К. Ясперс назвал «осевым», когда, с формированием Библии, меняется архаическая, фольклорно-мифологическая политеистическая парадигма. Языческие духовно-культурные системы согласно исходят из той позиции, что о богах знают только вещицы поэты. Так, индуистские Веды начал создавать человек – легендарный поэт Вальмики, и основной корпус Вед продолжали творить поэты-риши, эти кобзари индоарийского мира. Подобная картина наблюдается и в Авесте: здесь Заратуштра недвусмысленно именуется поэтом (Ясна, 50, 6). С миром богов и поэтов неразрывно связано понятие красоты. В Ведах, например, есть понятие *Гандхарваведа*, охватывающее художественное творчество и эстетику; существует и учение о *Бхакти-Канда*, посвященное эстетической самореализации личности. Даже среди грубых скандинавских викингов встречались скальды, которые рассказывали о героях, богах и чудовищах (вспомним «Младшую Эдду»). Эстетический момент здесь определенно превалирует над этическим. Очень характерно, что те же зороастрийцы, в своем стремлении видеть исключительно «красивый» и «очищенный» мир, яростно уничтожали *храфстра* – животных, считавшихся отвратительными творениями Ангро-Манью: лягушек, скорпионов, хищников и т. д. Поэт-язычник любит ужасной мощью богов, даже если она разрушительна и направлена против человека. Чего стоит хотя бы ведическая категория *лила* – танец богов, который символизирует течение жизни и смерти, смену добра и зла и т. д. Вместе с тем, поэтическое вдохновение определенно ощущалось как соприкосновение с миром божеств, а поэзия – как язык богов.

И в древнегреческом мире, который столь много значит для европейца, поэт искони мыслился как прорицатель: Гесиод в «Теогонии» рассказывает, что его вдохновили донести до людей информацию о происхождении богов Музы. Это позже сочетается с осмыслением Аполлона как Музагета – предводителя Муз, которые в античном сознании эволюционировали до ранга аллегории вдохновения [5, статья «Музы». И не случайно в античной культуре задолго до Гомера высшеется культ Орфея (сына Аполлона, по некоторым версиям). Орфей, по М. Элиаде, «стоит в одном ряду с другими мифическими персонажами <...> которым также свойствен экстатический опыт шаманистического или парашаманистического типа», и относится к «волшебному времени начала», причем «с самого начала фигура Орфея возникла под двойным знаком Аполлона и Диониса. Орфизм будет развиваться в том же направлении» [14, 180]; он превратится у пифагорейцев в настоящую религию, которая утверждала божественность человека. И тут, вопреки известной дихотомии, сформулированной Ф. Ницше, аполлоническое начало вовсе не исключало элемента дионисийского неистовства: достаточно вспомнить Платона: вдохновение, дарованное музами поэту, представляет собой разновидность «божественного безумия» («Федра»). Пророчества пи-

фий постоянно сообщались в стихах (Плутарх сочинил свой трактат «О том, что Пифия более не прорицает стихами» предположительно в 117 г., на излете древней традиции).

Но сомнения насчет истинности поэтического вдохновения столь же древни, как и вера в него. Уже в архаической мифологии древних греков различались «вещие сны», которые вылетают из царства Аида сквозь простые ворота из рога, и сны обманные, вылетающие сквозь другие ворота, из слоновой кости (башня из слоновой кости, как известно, станет в XIX в. эмблемой «чистого искусства»). Очень симптоматично, что представитель золотого века римской литературы Гораций спрашивает у себя: «An me ludit amabilis insania?» («Не обманывает ли меня мое отрадное безумие?»); этим вопросом поэт интересовался, похоже, глубоко – откуда-то, хотя и вряд ли из первоисточника, он знает, например, суждение Демокрита о поэтическом вдохновении [6, 297]. В античности встречались и весьма трезвые суждения насчет поэтов, повествующих о богах: как ядовито заметил Ксенофан, «Гомер и Гесиод приписали богам все те, что является позорным и предосудительным для людей, – воровство, прелюбодеяние и взаимный обман» [цит. по: 9, 260].

Эта девальвация этического начала энергично компенсировалась в эпоху эллинизма нарастающим восторгом перед «чувственным блеском вещей», поэтизацией цветущей плоти, пьянящим эротизмом. На всю эту духовную смуту наслаивается со временем сформированное в римском сознании понятие гения (*ingenium*) как загадочной творческой силы, которая по своей природе не принадлежит ни добру, ни злу. То есть, античность оставляет грядущим европейцам, вместе с разочарованием в своих божествах, достаточно смутное представление о природе поэтического вдохновения, которое столь вдохновенно интерпретируется в Новое время и положено в основу культа личностной креативности; *гений* ныне – ключевое слово искусства.

Совсем другая концепция Слова сложилась в русле ревелационистских религий («религий Откровения»): иудаизма, христианства и ислама, которые базируются не столько на архаическом устном мифе, сколько на «Писании» и комментариях к нему, что является свидетельством эволюции сознания от мифа к Логосу. Как отмечал Г. Майоров [7, 26], как раз в Библии формируются основы того будущего схоластического рационализма, который станет основой для мощных философских систем нового времени (Гегеля и др.). Майорову же принадлежит и лапидарная формула: «Для любой ревелационистской религии, будь то христианство, иудаизм или ислам, характерно благоговейное преклонение перед словом, книгой, особого рода литературой, и это, между прочим, указывает на то, что ревелационистские религии могут возникнуть только в достаточно развитых в культурном плане сообществах» [там же].

Итак, сакральные книги единобожных религий – это уже настоящая, хотя и принципиально отличная от других священных книг Древнего мира литература. Она только отчасти удерживает из фольклорной эпохи некоторые черты вроде инерции символично-мифологического обобщения или, скажем, анонимности текста, да и то весьма относительной (многих библейских авторов мы уже четко знаем, довольно вспомнить ряд имен – от Давида-псалмопевца до евангелистов Нового Завета). Библия, в отличие от традиционалистского фольклора, – книга креативных идей, книга дискуссионная, ведущая полемику с мудростью языческих народов, окружавших Израиль; она впервые устанавливает принципиально новую для Древнего мира аксиологию и революционную, не-релятивистскую этику. Здесь считается, что не человек составляет, по своему разумению, мифы о богах, а, наоборот, Единственное и Истинное Божество обращается к человеку, и сакральные книги этих религий и есть «объявленное» Слово Божье. Это слово – Сама Истина; оно, как свидетельствует начало книги Бытия, творит из ничего – *ex nihilo* – материальный мир (לָלוּחַ – шиболёт). Адаму в раю дана власть давать имена вещам; развитая речь отличает человека от животного и делает его носителем образа Божия. Более того, в Новом Завете Иисус Христос осмыслен как это предвечное Слово Божие, которое создавало мир и воплотилось в человеческое естество ради его спасения. Но, при всей креативности своей, это – не художественное слово, основанное на чувстве красоты материального мира, субъективное и недостоверное. Мифологически-поэтический элемент в Библии основательно редуцирован, царит рационалистическая идея монотеизма. Именно поэтому библейские авторы-«священнописатели» вовсе не похожи на античного или современного поэта, который говорит от себя и подчас сомневается в собственных фантазиях. Они говорят от имени Бога, и их слово воспринимается и ими самими, и их читателями как П р а в д а, как Откровение. Не станем дискутировать по этому поводу и ограничимся только фиксацией факта радикальной перемены литературной установки.

Библейские книги – преимущественно дидактически-риторические по своей природе, они свидетельствуют о доминировании рассудочно-интеллектуального начала, однако авторы этих текстов вовсе не избегают и художественно-образного выражения. Приведем лишь некоторые примеры, показывающие со всей очевидностью, что древнееврейский писатель совсем не обделен был изобразительным талантом. Вот характеристика Вениамина, одного из братьев Иосифа, в Бытии: «Вениамин хищный волк, утром будет есть ловитву и вечером будет делить добычу» (Быт, 49:27) [здесь и далее библейские тексты цитируются по изданию: 1]. Ярко и лирично изображение

человеческой «жажды Бога» в Псалтири: «Как лань жаждет к потокам воды, так жаждет душа моя к Тебе, Боже! <...> Слезы мои были для меня хлебом день и ночь, когда говорили мне всякий день: «где Бог твой?» (Пс. 42[41]:2,4). Высокохудожественно описание красоты возлюбленной в Песни Песней: «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные под кудрями твоими; волосы твои – как стадо коз, сходящих с горы Галаадской <...> Два сосца твои – как двойни молодой серны, пасущиеся между лилиями» (Пес. П. 4:1,5). Иисус в Новом Завете чаще прибегает к художественным «притчам», чем к теологическим силлогизмам: «Посмотрите на полевые лилии, как они растут? Ни трудятся, ни прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них» (Мф.:28-29). Но элементы художественного слова здесь никогда не приобретают самодовлеющего характера. Правда, в западной теологической традиции выделяются и как бы чисто «поэтические» тексты; это книги: Руфь, Эстер, Песнь Песней, Иова и др., но здесь имеется в виду не столько их образная структура, сколько то, что данный текст является не прямым описанием реальности, а именно «литературой», сочинением благочестивого и вдохновенного Богом человека.

И, естественно, особенно сильное впечатление производит в Библии пророческое слово, прямой Глас Неба, обращенный к человеку. Пророки, выступающие как бы непосредственными «трансляторами» этого Божьего Гласа, также не избегают образности. Вот Исаия видит: Сам Бог в окружении шестикрылых серафимов заполняет пространство Храма, и ужасается. Но образ-видение – это лишь прелюдия к торжеству Слова: один из серафимов прикоснулся пылающим углем к устам пророка, и у того открылся дар передавать «новыми устами» истину Божию (Ис. 6: 5–7)⁶. При этом пророческое слово – принципиально «темное», оно алогично и даже несколько аморфно. Ведь тут несовершенный человек пытается выразить «тяжкими устами» то, что жжет, как «расплавленное серебро» (Пс. 12(11):7); экспрессия и сила здесь заключаются не в казуистических ухищрениях разума, а в освобождении духа, в самоотжествлении автора с «уста́ми Бога»: «Слова пророков рвутся с неудержимой силой, способной разрушить любые формы. Словно удары молота, падают строки ...» [8, 21].

Многое здесь определялось традициями устной народной поэзии. Но главная особенность, пожалуй, заключается в том, что здесь изобразительное начало изначально мыслится как нечто подчиненное задаче постижения Божества. Такое подчинение «наивного» поэтико-изобразительного порыва литературно-философской рефлексии свидетельствует о значительной духовной искушенности библейских авторов, о необычной для древнего мира духовной дисциплине. Не «радость жизни», присущая античным художникам, вдохновляла творчество народа Библии, а, наоборот, чувство временности, непрочности этой жизни, ощущение постоянного присутствия в нем Всевидящего Ока, неизбежности перехода к вечности. Это был неповторимый эстетический космос, геоцентрической космос, вращающийся вокруг Яхвэ. И, наконец, это была с п и р и т у а л и з и р о в а н н а я эстетика, в которой телесная красота и чувственный блеск вещей воспринимались как мимолетный и изменчивый отблеск Божественного.

Дела временных лет, мимолетный «чувственный блеск вещей» никак не могли быть предметом восхищения авторов книги, последовательно проводит идею пребывания Бога вне материального мира (характерно, что греч. αἰσθητικός означает «воспринимаемый чувственно»). Восхищает библейских авторов не столько красота материального, сколько Божественный план космоса. Премудрость Господня прекраснее светил небесных, ибо это она творит мир (חָכְמָה – амон). Данный взгляд несколько схож с платонизмом, но Платона авторы Библии не знали, и церковь адаптировала этого философа не потому, что он – Платон, а потому, что его идеи шли как бы навстречу идеям, которые возникли в другой области Средиземноморья. Кроме того, платонизм все же исходил из точки зрения Космос как на прекрасную застывшую гармонию материальных объектов, а в Библии прекрасно только движение мира к Богу (עוֹלָם – олам), а восхищение чувственным блеском вещей как чем-то самоценным является, по сути, бунтом творения против Творца, сатанинским наваждением. Это представление о прекрасном перелилось, вместе с основами вероучения, и в духовные системы средневекового христианства и ислама, в которых оно занимает очень значительное место. Христианская эстетика, как уже говорилось, предельно спиритуализирована в учении патристов о Божественном Прообразе красоты, и, похоже, что т. н. аполлоническое начало европейской культуры, в целом верно выделенное Ницше, определяется все же не только древнегреческим культом Аполлона, но еще и библейским форматом.

То же отношение к поэтам и в другой ревелационистской религии – в исламе. Основатель ислама Мохаммед (VII в.) резко возражал против толкования Корана как продукта поэтического вдохновения и настаивал, что возведенная им Книга является Откровением Аллаха. Основатель ислама активно отстранялся от языческих поэтов-прорицателей, которые кружили вокруг древней Мекки, предлагая свои пророчества паломникам, идущим поклониться кумирам, а поэты из родного племени Мохаммеда курейш особенно активно прославляли идолов доисламской Мекки, в которой это племя господствовало. При этом в тогдашней Аравии языческий провидец (*ках н*),

так же, как и всякий значительный поэт-язычник, имел, как считалось, собственного шайтана (непокорный дух, мятежный ангел; ср. *сатана*), который нашептывал поэту-прорицателю его слова. В Коране прямо говорится, что колдуны – это сумасшедшие. В качестве примера называются египетские жрецы, которые пытались запугать Мусу перед Фирауном; с колдунами уравниваются и языческие поэты (Сура 26. Поэты). При этом исламское понимание прекрасного не менее изящно-духовно, чем иудео-христианское: «Аллах красив и любит красоту», – утверждает Коран. Это сказало и на стиле Исламского Откровения. Хотя сам Мохаммед, был неграмотен и опирался на усвоенные в общении с ханифами (единобожниками) устные пересказы Библии, он создал, на грани фольклора и литературы, арабский литературный язык и экспрессивную, лишенную скovskyвающего жанрового канона структуру текста, которая ляжет в основу будущей арабо-исламской поэзии, письменной истории и вообще науки и образования. Но, отрицая «поэтическую» природу Корана, Пророк одновременно создает нечто вроде гигантского лирического стихотворения в прозе: здесь нет эпической сюжетности и описания событий Священной истории, как это было в Библии, а есть вдохновенная интерпретация того, что в данный момент привлекло внимание: об этом свидетельствуют названия сур Корана: Пчелы, Корова, Юсуф, Муса, Поэты и т. п., которые записывались под диктовку Мохаммеда по мере их создания. При этом известно, что автора утомляла строгая организация стихотворного текста, в частности рифмы; что, цитируя стихи, он пренебрегал ритмом. Это – ритмическая проза, сходная со стилем Псалтири. Но все же Корану, прямо написанному от лица Аллаха, именуемого во множественном числе – «Мы», присуща и своеобразная поэтичность, хотя, конечно, она не является самоцелью: «Жизнь ближайшая подобна воде, которую Мы низвели с неба: смешались с нею растения земли, которыми питаются люди и животные, а когда земля приобрела свой блеск и разукрасилась и думали обитатели ее, что они властвуют над ней, пришло к ней Наше повеление ночью или днем, и Мы сделали ее пожатой, как будто бы и не была она богатой вчера. Так распределяем Мы знамения для людей, которые размышляют!» (Йунус, 25 [24]) [цит. по: 4]. Такая поэзия с воспеванием «земного» или с самолюбованием «человеческого» автора, как видим, не имеет ничего общего. Речь идет не о бренном, а о смысле бытия, и человеку над непрочностью этого прекрасного и бренного мира следует задуматься. Под этим подписался бы любой иудей или христианин.

Иными словами, в Священных Писаниях ревелиционистских религий обозначился новый тип духовного экстаза, который уже целиком строится на отдаче себя в волю Божества. Человек, говорящий от имени Бога, временно утрачивает собственную личность (столь важную для античного или современного светского поэта!), но с нею утрачивает и влечение к произвольному фантазированию, равно как и вообще вкус к любованию чувственным миром, ибо прекрасно лишь движение последнего к Богу – *олам*. Сходная ситуация бывает в любви: любящий добровольно жертвует собственной свободой, растворяясь в объекте своего преклонения.

Именно установка Просвещения на уничтожение этого сознания, которое мыслилось как вредное безумие, и породила то смятение, в которое впали русские писатели в годину культурного шока, порожденного насильственной секуляризацией после петровских реформ.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Ранее это выражение относилось к локальному явлению – шаманской духовной практике, но с недавних пор его распространили на понятие религиозного транса вообще.
- ² «Религиозный опыт основан на деятельности головного мозга, как как и любой человеческий опыт. Предпосылки к нейрональным основам религиозно-мистического опыта могут быть выведены из симптоматики височно-лимбической эпилепсии, опыта терминальных состояний и приема галлюциногенных веществ. Эти психические расстройства и состояния могут вести к деперсонализации, потере связи с реальностью, экстазу, ощущению вневременности и внепространственности и другим переживаниям, поддерживающим религиозно-мистические интерпретации. Религиозные заблуждения являются важным подтипом отклонений при шизофрении и зависящие от настроения религиозные заблуждения – типичной характеристикой маниакально-депрессивного психоза...» [15, 498].
- ³ Чего стоит хотя бы пространный репортаж о радении, почему-то устроенном врачами сегодняшней Якутии в честь... 172-й годовщины со дня смерти Пушкина: «10 февраля в Якутске в коллективе Республиканской больницы № 2 вспоминали великого русского поэта Александра Пушкина, чье сердце перестало биться 172 года назад <...> В этот день в неврологическом отделении Республиканской больницы № 2–Центра экстренной медицинской помощи в недавно открытом холле имени А. С. Пушкина состоялись литературные чтения. Открыли вечер поэзии заведующая отделением неврологии Людмила Оконешникова и главный врач больницы Борис Андреев <...> У памятника А. С. Пушкину врачи отделения Татьяна Давыдова, Рея Лукачевская, врач-клинический ординатор Яна Мотовилова, врачи-интер-

ны Светлана Плотникова, Александр Яковлев читали зрителям – пациентам и работникам больницы любимые стихи и отрывки из произведений поэта, а процедурная медсестра отделения Светлана Папина исполнила романсы на его стихи <...> «У каждого из нас свой Пушкин, на его произведениях мы выросли и растим своих детей, нет человека, который бы не знал русского гения», – сказала в своем выступлении отличник здравоохранения РФ и РС (Я) невролог Светлана Задонская. И это, правда, (*пунктуация оригинала сохранена; С А*) равнодушных в этот вечер не было. Мероприятие, проведенное силами коллектива неврологического отделения РБ№ 2–ЦЭМП с участием профкома больницы, вызвало живой интерес присутствующих зрителей, большинство которых – пациенты больницы <...> Можно только порадоваться тому, что наши медики лечат не только медикаментами, но и поэзией» [1sn.ru/29793.html].

⁴ Данные научной статистики о состоянии умов на нашей планете крайне разноречивы, но все же позволяют определенно говорить о том, что верующих значительно больше, чем атеистов. С одной стороны, по последним данным международного центра социологических исследований Gallup International Association, которые отразили опрос около 70 % населения Земли, лишь 59% жителей планеты считают себя религиозными, 23% заявили, что они не являются религиозными, а 13% назвали себя убежденными атеистами – но даже если это так, верующих все же более половины. С другой стороны, демографическое исследование, проведенное Pew Research Center в более чем 230 государствах и на разных территориях, показало нечто совершенно иное: верующими считают себя примерно 5,8 млрд из 6,9 млрд жителей Земли; это исследование базировалось на анализе более 2, 5 тыс. переписей и опросов [см: подробно: <http://zn.ua/SOCIETY> и <http://redcresearch.ie/wp-content/uploads/2012/08/RED-C-press-release-Religion-and-Atheism-25-7-12.pdf>].

⁵ Не случайно пушкинская позиция трактуется известным русским поэтом и критиком XX века В. Ходасевичем в сугубо позитивистском духе – как «отражение впечатлений» от реальной окружающей действительности и последующее осмысление их: «...мы должны слово «вдохновение» понимать именно в том смысле, как определяет его сам автор <...> «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и объяснению оных» <...> Из этого определения, сделанного так сухо и отчетливо, приходится сделать несколько важных выводов. Ближайший из них тот, что в слово «вдохновение» Пушкин влагал смысл, не только отличающийся от общераспространенного, но и прямо противоположный ему. В общепринятом понимании вдохновение является силой, выбрасывающей наружу готовые изделия поэтического духа, вырабатываемые из ничего или неизвестно из чего. Напротив того, для Пушкина вдохновение есть прежде всего способность души к принятию впечатлений, то есть к их собиранию, накоплению, всасыванию. Вторая функция, вызываемая в душе вдохновением, есть соображение и объяснение понятий, то есть сопоставление и осмысливание впечатлений, иначе сказать – обработка собранного материала. Если говорить о направлении, в котором действует вдохновение, то, несомненно, Пушкин определил бы вдохновение как силу центростремительную, а не центробежную, как обычно думают» [13, 116].

⁶ Выхваченный пушкинским Поэтом из рук библейского серафима пылающий уголь несколько напоминает еще одну характерную ситуацию той бурлящей эпохи: Наполеон, заставивший Папу приехать короновать его в Париж, во время церемонии выхватил из рук понтифика корону и сам водрузил себе на голову, желая показать, что Бог тут ни при чем, и коронация – лишь традиционная условность. У Пушкина Бог тоже оказывается где-то на периферии, все сосредоточено на Поэте.

Список использованных источников

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. В русском переводе с приложениями. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1973. – 2356 с.
2. Богачевська І. Християнська нарративна традиція: методологія філософсько-релігієзнавчого аналізу / Ірина Вікторівна Богачевська. – К. : Світ знань, 2005. – 236 с.
3. Викисловарь – Wiktionary. Электронный ресурс. Режим доступа: ru.wiktionary.org/
4. Коран. Перевод академика И. Ю. Крачковского. – М.: ИКПА, 1990.–511 с.
5. Лисовый И. А., Ревяко, К. А. Античный мир в терминах, именах и названиях: Словарь-справочник по истории и культуре Древней Греции и Рима / Науч. ред. А. И. Немировский. – 3-е изд. – Мн : Беларусь, 2001. – 253 с. [Статья «Музы»].
6. Лосев А. Ф. История античной эстетики. – В 8 т. – Т. 5. – Кн. 2: Эллинистически-римская эстетика I-II веков / Алексей Федорович Лосев. – М. : Мысль, 2010. – 704 с.
7. Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии. Латинская патристика / Геннадий Георгиевич Майоров. – М. : Книжный дом «Либроком», 2009. – 296 с.

8. Мень А. Ветхозаветные пророки / Александр Владимирович Мень. – Л. : Совместное издание общества «Библиотека «Звезды» и ЛО издательства «Советский писатель», 1991. – 260 с.
9. Мифологии древнего мира / Пер. с англ. – М. : Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1977. – 456 с.
10. Пигалев А. Н. Деконструкция денег и постмодернистская концепция человека / Александр Николаевич Пигалев // Вопросы философии. – 2012. – № 8. – С. 50-60.
11. Порус В. «Конец субъекта» или пост-религиозная культура? / Владимир Натанович Порус // Полигнозис. – 1998. – № 1. – С. 100–116.
12. Тилло М. С. Художественный мир Иосифа Бродского: ментальность, приемы создания образа, жанрово-стилевой поиск. – Дисс. ... кандидата филологических наук. Спец. 10.01.02 – русская литература / Мария Семеновна Тилло. – Симферополь, 2002. – 190 с.
13. Ходасевич В. Ф. О чтении Пушкина (К 125-летию со дня рождения) / Владислав Фелицианович Ходасевич // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений в 4-х т. – Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939 гг. – М. : Согласие, 1996. – С. 114–116.
14. Элиаде М. История веры и религиозных идей. – В 3-х т. – Т. 2-й : От Гаутамы Будды до триумфа христианства. Перев. с фр. / Мирча Элиаде. – М. : Критерион, 2002. – 512 с.
15. Salver J. L., M.D.; Rabin J., M.D. The neural substrates of religious experience // The Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neurosciences. [The official Journal of the American Neuropsychiatric Association; special issue: the neuropsychiatry of limbic and subcortical disorders; NY]. – 1997. – V. 9. – № 3. – P. 498–510.

Summary. The article examines the psychological origins of sacred art and literature as two fundamentally different types of creativity and verbal communication.

Keywords: inspiration, religious trance, communication, genre.

УДК 82-92; 82-991.2

Э.Р. Айвазова

КОНЦЕПТ НРАВСТВЕННОГО СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ В АНГЛИЙСКОЙ И РОССИЙСКОЙ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ XVIII ВЕКА

У статті зроблено аналіз значення загальноживаних категорій моральної філософії та соціальної етики російських і англійських журналістів, виявлена спільність і відмінності в їх розумінні в контексті перекладу, осмислення і засвоєння російськими публіцистами XVIII століття досвіду знаменитих англійських журналістів Стилю та Аддісона.

Ключові слова: сатира, публіцистика, мораль, Просвітництво, етика.

Расширение методологического инструментария современной компаративистики предполагает усвоение достижений смежных областей знания. Так, очевидные преимущества получает историк литературы, учитывающий в своем анализе данные лингвистической концептологии. В частности, применение основных положений концептологического анализа в практике сопоставления понятий, используемых разноязычными публицистами при обсуждении родственных проблем, позволяет прийти к выводам, выходящим за пределы лингвистического интереса.

Богатый материал для истории понятий в таком ракурсе дает история перевода, осмысления и усвоения русскими публицистами XVIII века соответствующего опыта знаменитых английских журналистов Стиля и Аддисона. **Актуальность** такого обращения обусловлена очевидной недостаточностью именно такого, лингвофилософского, анализа при наличии большого количества исследований, достаточно полно освещающих историю и проблематику этого освоения [см. 1; 3; 4].

Целью данной статьи является анализ значения общеупотребительных категорий моральной философии и социальной этики российских и английских журналистов, выявить общность и различия в их понимании.

Особенностью знакомства в России с творчеством английских журналистов является то, что оно приходило к русским читателям не в полном объеме, а разрозненными статьями. Собственно

английский след оставался в умах составителей нравоучительной периодики. Выборку, которую произвели российские литераторы из наследия английских журналистов, можно расценить как результат творческого процесса и самостоятельного выбора. Переводы, попавшие в другую среду и вырванные из контекста, могли порождать совершенно новые логические связи и трансформироваться в чуждой им среде. С другой стороны, переводы все равно несли в себе тезисы оригинала. Потому что при любом переводе, по замечанию В.Д. Рака [6, 26], в инонациональном сознании остается отпечаток какой-то стойкой, постоянной внутренней основы, позволяющей и в чужой среде распознавать писательское лицо. Поэтому судьба переводов в иноязычной среде представляет собой интересную тему для исследования.

Основополагающие европейские философские системы XVIII века реабилитировали, в противовес философии XVII столетия, человеческие чувства. Представление об эгоистичности человеческих желаний, наказания по удержанию страстей в узде ушли в прошлое вместе с XVII столетием. Английская моральная философия этого времени питалась сенсуализмом Локка, поэтому чувства выполняли начальную функцию в познании. Они являлись побудительной причиной человеческих действий, в том числе и в преследовании добродетели. Английские нравоучители пытались утвердить в сознании своих читателей естественность тех человеческих желаний, которые еще недавно мыслились как эгоистические. В английских журналах неоднократно выражается мысль, что любовь к себе столько же естественна, как и любовь к другим. Эти два человеческих чувства имеют одну природу. Любовь к себе учит с той же силой переживать за других.

Среди российских журналистов XVIII века наибольшие успехи в реабилитации чувств принадлежат херасковцам. Им свойственно особо пристальное внимание к чувствам и умение различать тончайшие оттенки эмоциональной жизни человека. На чувствах же основывается человеческая нравственность, они влекут естественного человека к добру. В целом же для отечественных журналистов осознание природности человеческих желаний представляло некоторую трудность. Анализ английских переводов дает возможность понять, какие смысловые проблемы решали переводчики. Проблема заключалась в том, что человеческие желания и чувства часто именовались в европейской моральной философии страстями (в английском – *passions*). Восприятие этого термина затруднялось стойким негативным смыслом этого термина в отечественной философско-богословской мысли. Переводы из английских источников вводили в обращение отличное от традиционного значение понятия «страсть». Вместо обозначения порочного желания, страсть объявлялась естественной силой души. Отечественные нравоучители использовали один и тот же термин в традиционном и новом смысле. Так, в переводе «Спектейтора» в «Праздном времени» [14, V. VIII, №№ 558, 559; 9, часть 4, с. 160-169] в аллегорической форме рассказывается о том, как людям представилась возможность избавиться от несчастий и скорбей, они же предпочли освободиться от телесных недостатков. Автор удивлялся, почему люди не расставались с пороками. При переводе в разряд пороков попала и страсть: «более всего удивлялся я. что не бросали ни какой страсти и ни какого порока духа и сердца в кучу человеческих страстей» [9, часть 4, с. 164]. В этом случае понятие страсть употреблялось как синоним порока. Также происходило и при переводах других английских эссе, при которых неправильно употребленное и неразумное желание, именуемое в английском «аппетитом» (*appetite*), прямо переводятся термином «страсть» [14, V. VIII, № 246; 9, часть 3, с. 96–101]. Эти примеры доказывают, что сама по себе природность импульсов в природе человека в российских журналах не давала еще им права на существование. При оценке чувств значимым признавалась их нравственная окраска. Поэтому в журналах чувства часто характеризуются прилагательными, обозначающими их нравственную сущность. Так, «Праздное время» оперирует двумя формулировками человеческих чувств: «праведные желания» и «недолжные страсти». В переводе эссе из «Спектейтора» страсть в значении естественного человеческого желания переведена как «честная страсть» [14, V. VII, № 491; 9, часть 4, с. 170–175]. «Доброе Намерение» проявило наибольший консерватизм в усвоении нового словаря. Понятие страсть означает в журнале порочное человеческое желание. Так, условием спасения является искоренение «воюющих страстей противных сил» [7, 111]. Эта особенность наглядно проявилась и при переводе истории об англичанине Инкле и индианке Ярико из «Спектейтора» [14, VI, №11; 7, 131–135]. Осуждая Инкла за неблагоприятный поступок в отношении своей возлюбленной, английский автор объясняет его ошибкой в воспитании, которое «искоренило естественные импульсы его страстей и научило его следовать только своему интересу» [14, VI, № 11]. При переводе эта мысль оказывается утраченной. Не искоренение, а потворство страсти стало в осмыслении отечественных переводчиков причиной его неблагоприятного поступка. Для них человеческое желание приобретает право на существование лишь при выборе достойного объекта, на которое оно направлено.

Для английских нравоучителей человеческие чувства становятся предметом порицания только из-за своей интенсивности. Исследователи английской литературы XVIII века признают

характерной ее особенностью сдержанность в изображении чувств. В арсенале английских журналистов хранились верные способы излечиться от их излишней воспламенности. Эти рецепты пригодились российским журналистам в их борьбе с человеческими страстями. Об угрозе, тающей в беспорядочных страстях, хаосе чувств напоминают переводы из «Спектейтора» в «Ежемесячных сочинениях». В «Трех переводах из Английского Спектейтора» [14, V. VI, №№ 408, 449, 464; 12, 221–240]. утверждается естественность страстей и незаконность их искоренения. Однако наряду с этим содержится напоминание, что в самой природе чувств заложено стремление к полярности, то есть к крайностям. Без должного контроля страсти могут возвращаться. Беспорядочные страсти несовместимы с настоящим «приятным» человеком, утверждается в «Описании во всем приятного человека». В «Полезном увеселении» аллегория «Сон» повествует о препарировании головы петиметра и кокетки [14, V. IV, №№ 275, 281; 10, 1761, с. 193–196, с. 209–213]. Его результаты явственно свидетельствуют о том, какие беды могут произойти, если страсти окажутся в неповиновении. Мысль о ненадежности страстей питалась в «Трудолюбивой пчеле» авторитетом Дж. Локка. Журнал публикует статью «О несогласии», где утверждается, что «люди больше сердцем, нежели разумом от истины отходят» [13, 234]. В отечественных журналах достаточно переводов с других языков и оригинальных сочинений на тему ограничения свободы чувств.

Другой главенствующей природной силой человека является разум. В век Просвещения разум воспринимался как голос природы, то есть истинности в человеке. «Природа и Разум диктуют одно, а страсти и нрав другое», – замечает Спектейтор [14, V. I, № 6].

Исследователи недаром отмечают характерную особенность российских сентименталистов: при всем своем доверии к чувствам, они никогда не отрицают преимуществ разума. Его главным предназначением является стоять на страже бушующих страстей. Этой теме посвящены многочисленные теоретические рассуждения и аллегории в английских и отечественных журналах. Общей особенностью мышления этой эпохи была установка на рациональное осознание добра. Прямо об этом высказывались «Ежемесячные Сочинения», где разум воспринимается силой, побуждающей человека к добродетели. В «Рассуждении о пользе Феоетической философии в обществе» утверждается: «Разум токмо ... может нас уверить, что человек должен хранить собственное свое благополучие через благополучие других; разум только может дать полную силу побуждению, чтоб довольствоваться счастьем других; не иным чем, как разумом, мы научаемся, что мы должны любить других, и как мы их любить должны» [8, 218].

В построениях Стиля-Аддисона разум был подвержен меньшим изменениям, чем в представлении российских журналистов. Для первых он был мерилем истинности, для других – свидетельством бесконечного совершенствования, которое заложено в человеческой природе. Российские журналисты особенно высоко ценили «просвещенное» состояние разума. Любопытны переделки, произведенные в переводе из «Спектейтора» в журнале «Полезное и Приятное препровождение времени», выходявшем в 90-х годах XVIII века [14, V. III, №№ 215; 11, часть 3, 307–314]. В оригинале речь идет о воспитании души. Автор заявляет: «Я рассматриваю человеческую душу (an human soul) без воспитания подобно необработанному куску мрамора». В переводе эта мысль звучит по-иному: «Когда разум человеческий не обработан, то походит на кусок мрамору». Далее мысль о совершенствовании души повсюду заменяются просвещением разума. Просвещенность разума достигалась силой наук. Так, «Трудолюбивая пчела» даже отрицает в человеке врожденность разума для того, чтобы показать, какую огромную преобразовательную силу несут науки: «Если бы разум был врожден, на что потребны были науки?» [13, 261]. И даже херасковские журналы, более всех наделяя природу добродетелями, признают: «Природой человек хоть как ни одарен, Но темен ум его, когда он не учен. Ничто не знаемо в младенчестве уму. Способность лишь одну имеем ко всему» [10, 1761, 106].

В отечественных периодических изданиях понятия «разум» и «науки» оказываются взаимозаменяемы. Функция регулирования непостоянных страстей выполняется не только разумом, но передается наукам. Науки обладают, наконец, такой преобразовательной силой, что могут возвращать людей в Золотой век. Наконец, в «Ежемесячных Сочинениях» и «Полезном Увеселении» разум наделяют еще одной немаловажной функцией – познавать мир. Как божественен по происхождению сам Разум, так и естественно его желание познать окружающий мир.

Как английским, так и отечественным журналистам было свойственно желание не разделять, а соединять в целое две составляющие человеческого естества: чувства и разум. Требование дополнить разум жизнью сердца объясняется желанием сохранить гармонию человеческого естества. Стилем-Аддисоном создавались аллегории, доказывающие неразрывный союз чувств и разума. Одно из таких эссе было переведено в «Ежемесячных сочинениях», где получило название «Разговор между любовью и разумом» [14, V. VIII, №№ 683–686; 12, 1762, 71–90]. В этом споре перечисляются их недостатки и преимущества, в частности угрюмость разума и непостоянство любви. Единственным выходом может быть их союз. Английские журналисты предпочитали ши-

роко оперировать таким понятием, как человеческий ум (human mind), являвшимся источником разума и чувств. В отечественных журналах раздаются требования, чтобы просвещенный разум был подкреплен достоинствами сердца. Яркий пример содержится в «Ежемесячных сочинениях» в «Мыслях о Фортуне, переведенных из французской книги, называемой пчела Парнасская часть IV». В них философ, обладающий разумом, ставится ниже человека, живущего согласно своему чувству, поскольку чувствование господствует над рассуждением [12, 1759, 82]. В «Праздном времени» влияние немецкой нравоучительной литературы с ее проповедью «жизни сердца» выразилось в критике наук, не подкрепленных жизнью души. В журнале так описывается деятельность чистого разума: «упражнения бесполезны, умствования беспродны. ни к направлению сердца, ни к удобрению нравов, ни к обогащению общества неслужащие, суть забавы ни малейшая похвалы не достойны» [9, часть 1, 49]. В том же «Праздном времени» в «Правилах для учащегося» сказано: «Помышляй, что прежде надлежит быть человеком, нежели желать называться ученым» [9, часть 1, 169].

На вопрос, на какой силе естества основывается нравственность, нравоучители как английских, так и отечественных журналов не спешили с ответом. Предупреждая о хаотичности и неуравновешенности страстей, Стил и Аддисон упоминают и о пороках разума. «Порочный, или разочарованный разум, разум, потрепанный несчастьями, страстями, озлобленный пренебрежением и разочарованиями, не находит отдохновения... ни в доброте, ни в тех наслаждениях, которые неразделимы с милосердием» [14, VI. I]. «Разум, который даст слабину хотя бы один раз, прорастет бесчисленными глупостями, которые лечатся только постоянным и упорным возделыванием» [там же]. «Праздное время», «Ежемесячные Сочинения», «Трудолюбивая пчела» также не раз высказывали недоверие не только непостоянству человеческих желаний, но и к крепости разума. А.П. Сумароков в статье «Трудолюбивой пчелы» «О несогласии», признавая особо непостоянство страстей, скептически относился к способности разума искоренить вошедшее в сердце зло. В «Праздном времени» одна из первых статей так и называется «О разуме». В ней указывается, что «ошибаются те, которые на крепость ума полагаются» [9, часть 1, 1759, 49]. Мысль Спектейтора о том, что «разум человеческий – по природе любитель правосудия» снимается при переводе в отечественном издании [14, V. VII, № 491; 9, часть 4, 1759, 170–175].

Из анализа таких замечаний следует немаловажный вывод, а именно: ни одна из составляющих человеческого естества не отвечала в представлении изучаемых нами журналистов полностью требованиям нравственности. Парадоксально, но даже английские нравоучители, теоретически признавая доброй природу человека, фактически склонялись к тому, что понятия нравственности оказываются слабо вкорененными в человеческую природу. Что же заставляет человека совершать добро? Английские нравоучители отвечают: обычай, привычка к совершению добра. Моральная привычка «противодействует вашему теперешнему состоянию. Как только прекращаются занятия, натура восстанавливает свою власть» [14, V. VIII, 601]. Желания могут увести человека на ложный путь, разум может со временем получить отвращение от добродетельных поступков. Единственным спасением в этом случае является привычка к совершению добрых поступков. Мысль, что привычка к совершению доброго делает обычного человека добродетельным, характерна прежде всего для Локка, но была подхвачена и последующим поколением моралистов. Культура, как сплав мудрости, выработанной обществом, в итоге и наставляет человека на путь добродетели. На практике английские нравоучители вынуждены были признать, что скорее обычай, сложившиеся в обществе, а не добрая природа человека формируют понятия нравственности.

Скепсис в отношении укорененности в натуре человека понятий нравственности заставил отечественных журналистов со вниманием отнестись к статьям английских моралистов. Однако примечателен нюанс перевода статей на эту тему. «Ежемесячные сочинения» и «Праздное время», выбрав для перевода одну и ту же статью из «Спектейтора» о привычке как второй натуре, не сговариваясь, заменяют в нем слово «обычай» (custom) понятием «привычка». И этот выбор не случаен. Для английских моралистов ничто лучше не понуждало человека к совершению добра, чем принятые в обществе обычаи, общественные представления о добре и зле. Российские журналисты, предпочитая оперировать словом «привычка», полагались более на самосовершенствование, личный опыт человека по перерождению себя. Такой взгляд был характерен для всех отечественных журналов. Даже в херасковских журналах, в которых воспевался естественный человек с незамутненным нравственным чувством, понуждение себя к добру оказывается немаловажным в деле воспитания добродетельной личности.

На позицию российских журналистов, видимо, повлияла все та же идея воспитания человека вне общества, которая лежала в основании закрытых учебных заведений. Кроме того, нам кажется, что идея воспитания, освобожденного от надзора общества и государства, в сознании современников была неразрывно связана с представлением об истинной аристократичности. В том же «Спектейторе» одним из корреспондентов высказывается план воспитания «золотой» молодежи в удалении от света. Не удивительно, что этой идеей дорожили и составители отечественных

журналов, считавшие себя аристократами духа. С другой стороны, восприняв не без помощи английских нравоучителей просветительскую схему двух принципиально различных начал в человеке – разума и чувств, российские журналисты также, подобно английским собратьям, не признали естество человека мерой всей вещей, отдав предпочтение приобретенным, а не врожденным свойствам в природе человека. Составители отечественных журналов заимствовали из английских журналов аргументы, которые наиболее красноречиво свидетельствовали о той пропасти, которая лежала между «естественным» и «просвещенным» состоянием. «Добрая природа» человека у англичан, естественный человек херасковцев в равной степени нуждались в воспитании, как и человек с недостаточно вкорененной нравственностью большинства российских журналов. В важности воспитания сошлись все журналисты. Для Стиля-Аддисона воспитание развивает те внутренние добродетели и совершенства, которые находятся в человеческой душе. «Человеческая душа без воспитания подобна скульптуре, скрытой в куске мрамора», – заявляет Спектейтор [14, V. III, 215]. Под влиянием воспитания добродетели, скрывающиеся внутри человека, являют себя в требуемой приличиями общества форме. В отечественных журналах осознанию важности воспитания способствовало мнение об изначально грубой и бедной врожденными добродетелями и талантами человеческой природе. «Трудолюбивая пчела», отрицая врожденность разума и нравственною чувства, всю надежду полагала на воспитание: «Воспитание, наука, хорошия собеседники и протчия полезныя наставления, приводят нас к беспорочной жизни, а не врожденная истина» [13, 263]. Этот взгляд и обусловил исключительную даже для века Просвещения важность воспитания в российских условиях. Стоит отметить и бытующую где-то на периферии «Ежемесячных сочинений» мысль о бесполезности воспитания из-за крайней испорченности человека грехом. Удержать человека от пагубных страстей под силу не воспитанию, а лишь государственным законам. Однако этот тезис не помешал составителям «Ежемесячных Сочинений» с большой настойчивостью и рвением ломать голову над изобретениями эффективных способов воспитания добродетельной личности. Важность воспитания не подвергали сомнению и редакторы херасковских журналов, более других приписывая природе человека врожденные совершенства.

Таким образом, существенной разницей в позициях английских и российских нравоучителей следует признать ответ на вопрос, на ком лежит ответственность за воспитание человека. По мнению Стиля-Аддисона, человека, обладающего врожденным нравственным чувством, лучше всего воспитывает общество. В российских же журналах прежде всего на самом человеке, чье естество добродетельно от природы или подвержено порокам, лежит долг по возвращению в себе понятий нравственности. В связи с этим в российской нравоучительной мысли получает широкое освещение тема «внутреннего человека», главной чертой которого является духовный опыт по перерождению себя. Нравственные законы, разрабатываемые российскими журналистами, предназначались для частного употребления, а не были общественными предписаниями, как у Стиля-Аддисона. В своих дальнейших исследованиях мы предполагаем рассмотреть другие концептуальные различия просветительских программ английских и российских журналистов XVIII века.

Список использованных источников

1. Берков П. Н. История русской журналистики XVIII века / П. Н. Берков. – М. : АН СССР, 1952. – 572 с.
2. Дмитриев С. С. Русская периодическая печать XVIII века / С. С. Дмитриев // Очерки по истории русской культуры XVIII века. – М. : МГУ, 1987. – Ч. 2. – С. 323–355.
3. Лазурский В. Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона. Из истории английской журналистики XVIII века. – Одесса : Типография Техник, 1916. – Т. 1–2.
4. Левин Ю.Д. Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века / Ю. Д. Левин // Эпоха Просвещения. Из истории международных связей русской литературы. – Л. : Наука, 1967. – 364 с. – С. 3–110.
5. Моряков В. И. Русское просветительство второй половины XVIII века / В. И. Моряков. – М. : МГУ, 1994. – 216 с.
6. Рак В. Д. Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века: (Иностранные источники, состав, техника компиляции): автореф. ... док. филол. наук / В. Д. Рак . – СПб., 1990. – 32 с.

Цитируемые журналы

7. Доброе намерение. – М., 1764.
8. Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. – СПб., 1755–1757.
9. Праздное время, с пользой употребленное. – СПб., 1759–1760.
10. Полезное увеселение. – М., 1760–1762.
11. Приятное и полезное препровождение времени. – М., 1794.
12. Сочинения и переводы к пользе и увеселению служащие. – СПб., 1758–1762.

13. Трудлюбивая пчела. – М., 1759.
14. The Spectator. – L., 1777.
15. The Taller. – L., 1709-1711.

Summary. The article analyzes commonly used categories of moral philosophy and social ethics of Russian and English journalists; commonalities and differences in understanding of these categories in the context of translation, interpretation and assimilation of Russian publicists XVIII century of the famous British journalists Steele and Addison experience are identified.

Key words: satire, publicism, moral, Enlightenment, ethic.

УДК 82. 09

Н.Ю. Акулова

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС КАТЕГОРІЇ «ПОЕТИКА»

У статті подано аналіз змісту категорії «поетика» в загальному науковому дискурсі. З цією метою розглянуто праці вітчизняних і зарубіжних теоретиків та істориків літератури. З'ясовано, що, попри велику кількість підходів і відсутність чіткої дефініції поняття, поетику можна розглядати як цілісну динамічну систему художніх засобів, добір яких нерозривно пов'язаний із авторською світоглядною концепцією й обумовлений конкретними творчими настановами митця.

Ключові слова: поетика, теорія літератури, система художніх засобів.

У наш час більшість теоретиків та істориків літератури активно послуговується поняттям поетика. Проте сьогодні, як і раніше, відсутня чітка дефініція, стійке розмежування основних типів поетики тощо. Тому, вважаємо, існує необхідність уточнення цього поняття через окреслення історії вивчення і осмислення його сутності.

Уточнюючи зміст поняття «поетика», зауважимо, що від самого початку воно набуло широкого тлумачення і розглядалось у декількох аспектах. З одного боку, дослідники акцентували його найширше значення (синонім до поняття «теорія літератури»), з другого – схилились до більш вузької інтерпретації (розділ літературознавства, що вивчає художню майстерність, техніку митця). Класичне розуміння поетики, яке зводиться до потрактування її як вчення про поетичне мистецтво, склалося за часів античності. Теоретичне осмислення цієї категорії та її застосування, що стало базовим і для сучасного літературознавства, було закладене в працях Аристотеля («Риторика», «Поетика»). Він виокремив і детально обґрунтував основні принципи поетики, розмежувавши трагедію, поезію та епопею. Для Аристотеля поетика стала основною категорією при осмисленні художньої творчості загалом і літературної зокрема, нормативною сукупністю засобів і способів наслідування дійсності мистецтвом [1]. Нормативний підхід до потрактування суті цього поняття зберігся до середини ХІХ ст. Дослідники сконцентрувалися головню на завданні вивчення форми літературного твору («Мистецтво поетичне» Н. Буало, «Поетика» Ю.Ц. Скалігера та ін.). З початку ХІХ ст. проблемам поетики приділяють увагу філософи (Г.В.Ф. Гегель).

Фундаментальне значення для становлення методології дослідження поетики словесного художнього твору мають праці О. Потебні [24–27], який заклав підвалини теоретичної поетики. Основою літературно-теоретичних вислідів ученого стало положення Г.Е. Лессінга про обумовленість специфіки літератури її «матеріалом» – словом. У центрі уваги питань, пов'язаних із дослідженням поетичних творів, перебували лінгвістичні ідеї О. Потебні щодо закономірностей розвитку мови, обумовлених процесом мислення. Дослідник, поєднавши поетику із лінгвістикою та психологією, розробив так звану лінгвістичну теорію поезії, обстоював думку про варіативність впливу словесно-поетичних прийомів літературного твору на читача. «Сутність, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він впливає на читача або глядача, отже, в невичерпному можливому його змісті», – писав О. Потебня [27, 28].

Значний внесок у розробку проблем поетики здійснив основоположник і найяскравіший представник порівняльно-історичного літературознавства О. Веселовський. Висуваючи на перший план завдання пізнати закони трансформації художньої форми, учений безпосередньо досліджував соціально-психологічну обумовленість народної поетичної творчості, яка, на його

думку, «постійно формується черговим поєднанням цих форм із суспільними ідеалами, що закономірно змінюються» [5, 245]. Тобто, поетика втілює в собі художню свідомість своєї епохи; зміна типів художньої свідомості обумовлює в свою чергу й основні напрями історичного руху поетичних категорій і форм. Спираючись на тезу про те, що власне форми є незмінними, а тільки внаслідок виникнення нового життєвого змісту змінюється їхнє осмислення, О. Веселовський намагався з'ясувати сутність словесного мистецтва через широкий історичний синтез, який охопив би розвиток усього розмаїття літературних форм.

Проблеми поетики опинились у сфері пильної уваги різноманітних шкіл і напрямів літературознавства ХХ ст. У 20-і рр. представники формальної школи (Б. Ейхенбаум [40], В. Жирмунський [8], Ю. Тинянов [34], Б. Томашевський [31], В. Шкловський [38], Р. Якобсон [41; 42] та ін.), прагнучи з'ясувати специфіку художньої літератури, зосередили науковий інтерес головним чином на питаннях художньої форми, внутрішньої структури літературного твору. Так, Б. Томашевський, подаючи власну дефініцію поняття поетика, назвав її «дисципліною, що вивчає конструкцію художніх творів» [31, 25]. Спираючись на цю тезу, літературознавець сформулював основне завдання поетики, яке, на його думку, «полягає у вивченні способів побудови літературних творів» [31, 22].

Орієнтуючись на досягнення мовознавства, на методи лінгвістичного аналізу літературного матеріалу, формалісти поклали в основу своїх досліджень положення про «мистецтво як прийом». Зокрема, розглядати словесний прийом як факт загальної лінгвістики в спеціальному художньому застосуванні запропонував В. Жирмунський: «Оскільки матеріалом поезії є слово, основою систематичної побудови поетики повинна стати класифікація фактів мови, яку подає лінгвістика. Кожен з таких фактів, підпорядковуючись художньому завданню, стає певним поетичним прийомом. Таким чином, кожному розділові науки про мову повинен відповідати особливий розділ теоретичної поетики» [8, 28]. Із розуміння поетики як складової лінгвістики виходив Р. Якобсон: «Поетика займається проблемами мовленнєвих структур так само, як мистецтвознавство займається структурами живопису. Оскільки загальною наукою про мовні структури є лінгвістика, поетику можна розглядати як складову лінгвістики» [42, 194]. Таким чином, «поетика, – за Р. Якобсоном, – це лінгвістичне дослідження поетичної функції вербальних повідомлень в цілому й поезії зокрема» [41, 81].

Незважаючи на важливість теоретичних висновків, недоліком формального методу, що ґрунтувався на досвіді лінгвістичної науки, був його антиісторизм. На це, зокрема, вказував В. Виноградов, дорікаючи формалістам за нехтування історичною перспективою під час аналізу явищ літератури [6]. Спрощений підхід представників формальної школи до завдань поетики критикував і М. Бахтін, підкреслюючи її загальноестетичну природу: «Поетика, що визначається систематично, повинна бути естетикою словесної художньої творчості» [4, 10].

Ідеї формальної школи, відмовившись від різкого протиставлення змісту і форми, переосмислив структуралізм. Проблеми поетики розкривались у працях Р. Барта [3], Ю. Лотмана [20; 21], Я. Мукаржовського [22], Ц. Тодорова [30] та ін. Зокрема, Я. Мукаржовський, представник Празької школи, розумів поетику як «естетику і теорію поетичного мистецтва» [22, 31]. Пов'язуючи розвиток поетики з її тяжінням до злиття з проблематикою суміжних наук (історією літератури, соціологією тощо), учений акцентував на важливості висвітлення поетичної структури. На його думку, зосередження уваги на художній будові не призводить до звуження проблематики і обмеження її питаннями форми, а, навпаки, означає «встановлення єдиного кута зору, що знаходить застосування при вирішенні найрізноманітніших проблем поетичного мистецтва» [22, 34].

Французький структуралізм подав своє розуміння поетики літературного твору. Так, Р. Барт розглядав поетику («науку про літературу») як «універсальну граматику» літературної форми, яка прагне описати будь-який літературний твір з точки зору механізмів, котрі породжують смисл. Такі форми, вважав дослідник, є універсальними, вони зумовлені вербальною природою об'єкта літератури і не залежать від волі автора та індивідуального змісту твору [3, 355–361]. Особливості структуральної поетики, визначивши її об'єкт, сформулював Ц. Тодоров, який виходив із думки про те, що поетика орієнтується на закономірності появи художніх творів, а не їх смисл. У розвідці «Поетика» він писав: «Об'єктом структуралістської поетики є не власне літературний твір, її цікавить якість того особливого типу висловлювань, яким є літературний текст. Будь-який твір розглядається, отже, тільки як реалізація якоїсь більш абстрактної структури. Саме в такому розумінні структурна поетика цікавиться не реальними, а можливими літературними творами; інакше кажучи, її цікавить та абстрактна якість, що є особливою ознакою літературного факту – якість літературності» [30, 41].

У радянському літературознавстві ідеї структуралізму розробляла московсько-тартуська семіотична школа (Ю. Лотман [20; 21], В. Топоров [32; 33], Б. Успенський [35] та ін.). Важливими для розуміння засад структуральної поетики є погляди Ю. Лотмана на структуру художнього твору як носія певної інформації – власне ідеї, яка «не міститься навіть у вдало дібраних

цитатах, а виражається всією художньою структурою», у свою чергу «зміненна структура донесе до читача або глядача іншу ідею» [21, 24]. Підкреслюючи особливий характер «мови» словесних художніх творів, створених на матеріалі природної мови, яка вже є носієм певного значення, учений переконливо довів, що, «розглядаючи зміст художнього тексту тільки на рівні словесного повідомлення, ми проходимо повз складну систему значень, створених власне художньою структурою» [21, 58].

Погляди структуралістів поділяє румунська дослідниця М. Ласло-Куцюк, яка розуміє поетику як «способи побудови літературного твору, де, як і в усякій «будові», велику роль відіграє внутрішня економія, пропорції, подолання «опору матеріалу» [15, 356]. Жоден структурний елемент літературного твору, на думку дослідниці, не буває випадковим, а, навпаки, покликаний передати певну інформацію про навколишню дійсність, яку він відображує, тому «структурний аналіз художнього твору виходить із тезису, що не слід розглядати кожний художній засіб як ізольований момент, а як функцію, як результат множини чинників» [16, 18].

Сферу проблем поетики на сучасному етапі поглибив Л. Карасьов, розробивши онтологічний підхід до аналізу літературного твору. Він запропонував розглядати текст як «зліпок буття», що містить початкові елементи матеріального світу, які, поєднуючись із особистісним буттям автора, формують його (тексту) художню структуру. Зображально-виражальні засоби виконують при цьому функцію своєрідного путівника «крізь текст, крізь описувану ним реальність до її підоснови, до того, що не завжди описується, але завжди мається на увазі» [11, 59]. Головним завданням онтологічної поетики, на думку Л. Карасьова, можна вважати вирішення питання про те, «чому певну подію, а точніше, її текстуру, форму подано в даному тексті, в даному місці саме так, а не якимось інакше» [11, 55].

Дещо розширила ракурс онтологічного погляду на творчість письменника Н. Шогенцукова, основну увагу приділивши розгляду «не стільки семантичного плану, скільки художнього, власне поетики, семантики її складових, і у взаємозв'язках, адже поетика щось більше, ніж просто сума прийомів, і це більше народжується від взаємодії її складників» [39, 22]. На думку дослідниці, письменник формулює закони буття в літературному творі за допомогою певної системи поетологічних засобів (хронотоп, сюжет, композиція, точка зору, пейзаж тощо). Тому дослідити поетику творчості письменника в онтологічному аспекті – значить охарактеризувати можливості складових такої системи при створенні філософського узагальнення.

У вітчизняному літературознавстві проблемами поетики ґрунтовно займалися І. Франко [36], Г. Ключек [12; 13], М. Кодак [14], В. Пахаренко [23], А. Ткаченко [28; 29] та ін. Так, І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості» звернувся до з'ясування проблем поетики, які розглянув на основі рецептивного підходу. Розуміючи поетику як науку про побудову художнього твору, свою увагу він зосередив на тому, «якими способами поезія [...] передає своїм слухачам і читачам ті зміслові образи, щоб викликати в їх душах саме таке враження, яке в даній хвилині хоче викликати поет» (курсив наш. – Н.А.) [36, 77]. У цьому контексті доречно нагадати, що рецептивний підхід значно активізувався в ХХ ст. серед інтерпретативних практик західноєвропейського літературознавства. Так, на проблемі «інтенційності» мистецьких творів зосередився польський феноменолог Р. Інґарден [10], значення історичного контексту в рецепції літературного твору акцентував німецький філософ Г.-Г. Гадамер [7]. Ідеї Р. Інґардена й Г.-Г. Гадамера мали помітний вплив на теоретиків Константської школи рецептивної естетики (В. Ізер, Г.-Р. Яусс), які підкреслили провідну роль читача (глядача / слухача), відсунувши на другий план категорії «автор» і «текст» [9; 43].

Із-поміж численних наукових досліджень про поетику особливе значення мають розвідки Г. Ключека. У працях «Так що ж таке поетика?», «Поетика і психологія» літературознавець зробив спробу узагальнити трактування цього поняття через виявлення «постійних смислів» у різноманітних підходах до його визначення. «Компонентний аналіз» дозволив досліднику виділити такі спільні семантичні складові поняття: художність; система творчих принципів; художня форма; цілісність, системність; майстерність письменника [13, 11]. Г. Ключек, визначивши поетику як «художність літературного твору» [12, 10], акцентував її системний характер: «Тепер майже повністю усталилось уявлення про поетику художнього твору як систему, що складається із взаємопов'язаних функціонуючих (тобто, виконуючих стосовно художніх завдань твору певну роль) елементів» [13, 13].

Подібний підхід до вирішення проблем поетики запропонував і М. Кодак у монографії «Поетика як система». Розглядаючи будь-який художній твір як «внутрішньо узгоджену і цілісну систему» [14, 11], він запропонував виділяти п'ять основних структурних рівнів (пафос – жанр – психологізм – хронотоп – нарація), які формують системність літературного твору. «Системний характер мистецтва, розмаїття і складність його структури» [2, 307] підкреслює також інший дослідник – Ю. Барабаш, пропонуючи розглядати мистецтво «не просто як впорядкованість, а як складну динамічну цілісність» [2, 308].

У сучасному літературознавстві термін «поетика» зберігає свою полісемантичність. Так, найзагальніше потрактування подає, наприклад, В. Пахаренко: «Поетика (від гр. *poietike* – поетичне мистецтво), або інакше теорія літератури – це наука про природу (під природою тут мається на увазі походження та розвиток, сукупність основних якостей якогось явища) художніх творів» [23, 4]. Правомірність такого широкого тлумачення заперечує А. Ткаченко: «[...] *теорія* – то лише *наука*, тоді як *поетика* при ближчому розгляді виявляється, з одного боку, *об'єктивними властивостями художніх творів*, а з другого – *рецепцією* (теоретичним осмисленням) цих властивостей. Інакше кажучи, *поетика* в нинішніх трактуваннях – і *об'єкт*, і *суб'єкт* дослідження» (курсив А. Ткаченка. – Н.А.) [28, 138]. У статті «Поетика: на спіралі свої?» літературознавець називає поетикою науку «про закономірності художнього осягнення й естетичного переживання дійсності» [29, 40]. Слід зауважити, що позиція А. Ткаченка суголосна з поглядами іншого сучасного дослідника – російського літературознавця В. Халізева. Він, зокрема, відзначивши традиційні тлумачення поетики (як загального вчення про словесне мистецтво, теорію літератури, розділ літературознавства), слушно зауважив, що «у ХХ столітті існує й інше значення терміна «поетика». Цим словом фіксується певна грань літературного процесу, а саме – здійснювані у творах установки і принципи окремих письменників, а також художніх напрямів і цілих епох» [37, 169].

Розбіжності в тлумаченні терміна «поетика» на сучасному етапі засвідчують також словники і довідники. Так, «Літературознавчий словник-довідник» (2006) подає дефініцію поняття як частини літературознавства, «яка вивчає її конкретні сегменти (композиція, поетичне мовлення, версифікація і т. п.)» [19, 542]. У «Літературній енциклопедії термінів і понять» (2001) поетика кваліфікується як «наука про систему засобів виразності в літературних творах» [17, 785]. Найбільш повно, на нашу думку, поетика розглядається в «Літературознавчій енциклопедії» (2007), де обсервовано широку панораму наукового осмислення поняття і визначено його як «науку про систему зображально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів» [18, 233].

Отже, проведений нами аналіз основних наукових джерел, присвячених проблемам поетики, з одного боку, переконує в тому, що ця категорія характеризується певною «мінливістю», а з другого – експлікує найважливіші змістові домінанти поняття. По-перше, про поетику більшість дослідників висловлюється як про цілісну систему художніх засобів, їх естетичну єдність; по-друге, робиться акцент на принципах будови літературного твору. Ці «постійні смисли», користуючись формулюванням Г. Ключека, без сумніву, зумовлені авторською індивідуальністю й конкретними завданнями кожного окремого твору.

Список використаних джерел

1. Аристотель. Риторика. Поэтика / Аристотель ; [пер. с древнегреческого В. Аппельорт ; под ред. О.А. Сычева, И.В. Пешкова и Ф.А. Петровского]. – [2-е изд., перераб.]. – М. : Лабиринт, 2005. – 253, [1] с. – (Классическая библиотека).
2. Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики / Юрий Барабаш ; [ред. Т. Ильина]. – 4-е изд., испр. и дополн. – М. : Современник, 1983. – 416 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Ролан Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 6–71.
5. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский ; [вступ. ст. И.К. Горского ; сост., коммент. В.В. Мочаловой]. – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с. – (Классика литературной науки).
6. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы : избранные труды / В.В. Виноградов ; отв. ред. М.П. Алексеев, А.П. Чудаков. – М. : Наука, 1976. – 508, [3] с.
7. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика : вибрані твори : переклад з німецької / Ганс-Георг Гадамер ; [ред. Євгенія Горєва та Петро Соколовський]. – К. : Юніверс, 2001. – 280 с.
8. Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избранные труды / В.М. Жирмунский ; [отв. редакторы Ю.Д. Левин и Д.С. Лихачев]. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1977. – С. 15–55.
9. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер ; [переклад Марії Зубрицької] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2002. – С. 349–366. – (Слово. Знак. Дискурс).
10. Інґарден Р. Про пізнавання літературного твору (фраґменти) / Роман Інґарден ; [переклад Наталки Римської] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2002. – С. 176–204. – (Слово. Знак. Дискурс).

11. Карасев Л.В. Онтология и поэтика / Л.В. Карасев // Вопросы философии. – 1996. – № 7. – С. 55–82.
12. Ключек Г.Д. Поэтика і психологія / Г.Д. Ключек. – К. : Знання УРСР, 1990. – 48 с. – (Серія 6 «Духовний світ людини» ; тематичний цикл «Література» : № 7).
13. Ключек Г.Д. Так що ж таке поезика? / Г.Д. Ключек // Поэтика / відп. ред. В.С. Брюховецький. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 5–16.
14. Кодак М.П. Поэтика як система : літературно-критичний нарис / М.П. Кодак ; [ред. В.А. Герасимчук]. – К. : Дніпро, 1988. – 157, [2] с. – (Серія «Бесіди про художню літературу»).
15. Ласло-Жуцук М. Засади поезики / Магдалина Ласло-Жуцук ; [відп. ред.: Микола Корсюк]. – Бухарест : Критеріон, 1983. – 395, [1] с.
16. Ласло-Жуцук М. Питання української поезики : спеціальний курс / Магдалена Ласло-Жуцук. – Бухарест : Мультиплікаційний центр Бухарестського університету, 1974. – 208, [1] с.
17. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 стлб.
18. Літературознавча енциклопедія. У 2-х т. Т. 2. / автор-укладач Ковалів Ю.І. – К. : Академія, 2007. – 622 с. – (Серія «Енциклопедія ерудита»).
19. Літературознавчий словник-довідник / ред. кол.: Р.Т. Гром'як, І.Ю. Ковалів і В.І. Теремко. – 2-ге вид., доп., випр. – К. : Академія, 2006. – 752 с. – (Nota bene!).
20. Лотман Ю.М. Семиосфера : Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, исследования, заметки / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство–СПБ, 2000. – 703 с.
21. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 1998. – С. 14–285.
22. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика : [специфич. законы искусства слова : для филологов : пер. с нем.] / Ян Мукаржовский. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 479 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
23. Пахаренко В. Нарис української поезики (До нових підходів у вивченні літератури) / В. Пахаренко // Українська мова і література. – 1997. – № 29-32. – 80 с. – (Додаток до газети «Українська мова і література»).
24. Потебня А. Мысль и язык / А. Потебня. – 3-е изд., доп. – Харьков : Мирный труд, 1913. – 225 с.
25. Потебня А.А. Из записок по теории словесности / А.А. Потебня. – Харьков : Типография и литография М. Зильберберг и сыновья, 1905. – 652 с.
26. Потебня А.А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка / А.А. Потебня ; под. ред. В.И. Харциева ; вступ. ст. Д.И. Багалея, А.М. Финкеля и В.И. Харциева. – 3-е изд. – Харьков : Гос. Изд-во Украины, 1930. – 129, [3] с.
27. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / А.А. Потебня ; сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Муратова. – М. : Высшая школа, 1990. – 342, [2] с. – (Классика литературной науки).
28. Ткаченко А. Мистецтво слова : вступ до літературознавства : підручник для студентів вищих навчальних закладів з гуманітарних спеціальностей / Анатолій Ткаченко. – [2-е вид., випр. і доповн.]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
29. Ткаченко А.О. Поэтика: на спіралі свої? / А.О. Ткаченко // Поэтика / відп. ред. В.С. Брюховецький. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 21–41.
30. Тодоров Ц. Поэтика / Цветан Тодоров ; [перевод с французского А.К. Жолковского] // Структурализм: «за» и «против» : сборник статей / под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. – М. : Прогресс, 1975. – С. 37–113.
31. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика : [учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению «Филология», специальностям «Филология» и «Литературоведение»] / Б.В. Томашевский ; [вступ. статья Н.Д. Тмарченко ; коммент. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тмарченко]. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 334 с. – (Классический учебник).
32. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : избранное / В.Н. Топоров ; [ред. В.П. Руднев]. – М. : Прогресс – Культура, 1995. – 621, [2] с.
33. Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура / отв. ред. Т.В. Цивьян. – М. : Наука, 1983. – С. 227–285.
34. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов ; [отв. ред. В.А. Каверин и А.С. Мясников]. – М. : Наука, 1977. – 572, [2] с.
35. Успенский Б.А. Поэтика композиции : структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 235, [2] с. – (Серия «Семиотические исследования по теории искусства»).
36. Франко І. Зібрання творів. У 50 т. Т. 31. Літературно-критичні праці (1897–1899) / Іван Франко ; ред. Г.Д. Вервес, О.Н. Мороз. – К. : Наукова думка, 1981. – 594, [1] с.
37. Хализев В.Е. Теория литературы : учебник для студентов высших учебных заведений / В.Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа, 2004. – 404, [1] с.

38. Шкловский В.Б. О теории прозы (1929–1982) / Виктор Шкловский. – М. : Советский писатель, 1983. – 384 с.
39. Шогенцукова Н.А. Опыт онтологической поэтики: Эдгар По. Герман Мелвил. Джон Гарднер / Н.А. Шогенцукова. – М. : Наследие, 1995. – 213, [1] с.
40. Эйхенбаум Б.М. О литературе : работы разных лет / Борис Эйхенбаум ; [вступ. ст. М.О. Чудаковой, Е.А. Тоддес]. – М. : Советский писатель, 1987. – 540, [2] с.
41. Якобсон Р. Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге // Работы по поэтике : переводы / Роман Якобсон ; вступ. статья Вяч. Вс. Иванова ; сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – М. : Прогресс, 1987. – С. 80–98. – (Языковеды мира).
42. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика : пер. с англ. / Роман Якобсон ; [пер. И.А. Мельничука] // Структурализм: «за» и «против» : сборник статей / под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. – М. : Прогресс, 1975. – С. 193–230.
43. Яусс Г.Р. Эстетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс ; [переклад Юрія Прохаська] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2002. – С. 368–401. – (Слово. Знак. Дискурс).

Summary. The article is devoted to the analysis of the category «poetics» in general scientific discourse. The works of national and foreign theorists and historians of literature is considered for this aim. It's found out, despite the great number of the approaches and the lack of a clear definition of the concept, poetics can be seen as an integrated dynamic system of the artistic means, the selection of which are inextricably linked to the author's ideological concept and due to the specific creative guidance of artist.

Key words: poetics, theory of literature, the system of the artistic means.

УДК 82-312.4

Ж.В. Бабяк, О.З. Перенчук

СТРУКТУРНІ АСПЕКТИ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРУ: ЕТАПИ ВИВЧЕННЯ

У статті зосереджена увага на ключових підходах до структурного розуміння детектива. Проаналізовано праці представників російської формальної школи, зокрема В. Шкловського, дослідження в цьому напрямку радянських структуралістів (А. Жолковський, Ю. Щеглов, Ю. Лотман), роботи зарубіжних дослідників Дж. Г.Кавелті, Ж. Женетта, Цв. Тодорова і У. Екота підходи постструктуралістів (С. Жижек). Проведене дослідження показало важливість розуміння історичного аспекту в процесі вивчення саме детективного жанру.

Ключові слова: детектив, класичний детектив, літературні формули, наративна модель, структурний аспект, типологія жанру; Дж. Кавелті, Ж. Женетт, Ц. Тодоров.

Вивчення детективного жанру в літературознавстві триває уже близько століття, з кожним етапом розвитку науки набуває нових форм і тому досі не втрачає **актуальності**. Якщо говорити узагальнено, детектив вивчали з позиції його формульності, масовості, прагматики, інтертекстуальності та інших аспектів. Особливий інтерес у літературознавців від початку ХХ століття викликали структурні особливості детективу. Зважаючи на те, що цей період, судячи з характеру останніх досліджень, завершив своє існування, доцільно подивитись на нього з перспективи часу і проаналізувати його основні етапи. У цьому і полягає **мета** цієї статті. Детектив як літературний жанр став об'єктом наукового розгляду доволі пізно. Головною причиною цього стала недооцінка його естетичної складової. Першим теоретиком детективу вочевидь треба вважати Г.К. Честертон, що виступив у 1902 році із статтею «На захист детективної літератури» [7]. Відтоді було опубліковано чимало роздумів на цю тему, і належали вони, в основному, практикам детективного жанру. На пострадянському просторі імпульс до теоретичного осмислення детективної літератури виник від часу поширення структуралістської методології. Серед авторів, що писали на цю тему, слід назвати Я. Маркулан, А. Вуліса, А. Адамова, Г.Анджапарідзе [1; 2; 6]. У вказаних роботах простежується історія жанру, аналізується його морфологія, проводяться дослідження типологічних особливостей у творах різних авторів. Літературознавці і мистецтвознавці намагаються розкрити загадку майже двохсотрічної популярності детективного жанру.

Одним з перших, хто заговорив про формульність детективної літератури, був американський вчений Дж. Кавелті, що присвятив серйозну і об'ємну монографію таким белетристичним жанрам, як мелодрама, вестерн, детектив [9]. Під літературною формулою учений пропонує розуміти тексти, що містять певні сюжетні блоки, які належать до одних архетипів (наприклад, «історія кохання»). Їх існування не обмежене визначеною культурною добою. Формулою, за Кавелті, є ментальна структура, результат узгодженості архетипів і літературних моделей, які учений називає патернами. Кавелті уводить поняття «архетип», однак не лише відсилає читачів до юнгіанського розуміння «архетипового», а й демонструє свою структуралістську позицію.

Геть усю літературну продукцію Дж. Кавелті поділяє на два великих різновиди: міметичну і формульну. Розкриваючи суть цієї дихотомії, учений вказує, що міметичний елемент в літературі ставить нас перед лицем світу, яким ми його знаємо, тоді як формульний елемент сприяє конструюванню ідеального світу, де немає безладдя, двозначностей, невизначеності, які властиві реальному життю. Другою особливістю формульної літератури, її головною функцією, є відволікання від серйозних речей і розвага. На думку вченого, міметична література перебуває у безпосередньому зв'язку з реальністю, тоді як популярна культура функціонує як структурований фікційний простір, розрахований на відрив читача від навколишнього світу. Надзвичайно широке розповсюдження формульної літератури у наш час Кавелті пояснює так: «той факт, що формула – це часто повторювана оповідна і сюжетна модель, робить її якимсь стабілізуючим первнем у культурі. Цей процес, імовірно, знаходить особливе значення в гетерогенній, плюралістичній культурі сучасних індустріальних суспільств» [9]. Окрім основної праці, яка подає весь інструмент для аналізу популярної літератури, американському дослідникові належать також монографії, численні статті та есе. Сфера інтересів ученого охоплювала різноманітні типи американської популярної культури: від класичного детектива до сучасних форм кримінального роману, оскільки, на його думку, формулу можна виявити лише тоді, коли розглянути велику кількість різного роду текстів, що прагнуть до стереотипізації.

Основний акцент в теорії формульності зроблено на проблемах масової літератури XIX-XX ст. Учений вважає, що оскільки в теорії культури об'єктом аналізу здебільшого виступають детективи і вестерни (подекуди – жіночі романи), то можна припустити, що американська (а в ширшому сенсі – західна) культура двох останніх століть створила нові архетипові сюжети, актуальні формули, що трансформуються з твору в твір. Своєрідний структуралістський метод Кавелті вбачається у його описі формування ланцюга: «формула–текст–формула». Слід зазначити, що відмінність у поняттях формули і жанру вчений вбачає в етапах виникнення тієї чи іншої фази (аспекту): «... формульний зразок існує довгий період часу перш ніж його творці та читаюча публіка починають сприймати як жанр». Те, що зазвичай називають класичними зразками жанру детективу чи вестерна, Кавелті відсилає до аспекту архетипу-жанру, і всі наступні модифікації відомих структур у текстовому різноманітті дослідник позначає як фази формули-жанру [9].

Однак заради справедливості варто зауважити, що ще за півстоліття до появи робіт Дж. Г. Кавелті, відомий англійський автор детективів Р.О. Фрімен у своїй праці «Майстерність детективної розповіді» (1924) називає чотири основні композиційні структури детектива: 1) постановка проблеми (злочин); 2) розслідування (сольна партія слідчого); 3) рішення (відповідь на питання „хто?“); 4) доказ, аналіз фактів (відповіді на питання „як?“ і „чому?“).

Разом з тим у 1925 році представник російської школи формалізму В. Шкловський здійснив спробу структурного аналізу детективу. Зіставляючи ряд новел А. Конан Дойла, він помітив повторюваність одних і тих самих елементів, мотивів, прийомів і вивів загальну логічну схему, яка не втратила значення і сьогодні. Крім того, російський формаліст був першим літературознавцем, який заговорив про функції. Він запропонував розглядати усі новели Конан Дойла про Шерлока Холмса як одну новелу (тобто як один типовий сюжет), що складається з ряду «важливих моментів», кожен з яких в різних новелах може реалізовуватись по-різному. В. Шкловський виділив дев'ять таких «моментів», що складають загальну схему новели («очікування», «поява клієнта», «доказ», «неправильне тлумачення», «виїзд на місце злочину» і т. п.). На перетині сюжетних елементів перебувають персонажі, які тлумачаться як «пучки» функцій. І хоча зміст новел зовсім не ігнорується, він спрощений до формальної сторони – створення і розгадування таємниці: «В новелі немає нічого іншого, крім злочину і слідства», – стверджував Шкловський.

Ідею В. Шкловського продовжив російський структураліст Ю.Щеглов, котрий досліджував набір сюжетних функцій новел Конан Дойла про Шерлока Холмса, їх інтерпретацію, синтаксичні закони поєднання елементів. У подібному руслі пролягали також дослідження Ю. Лотмана. На його думку, «твори мистецтва з точки зору свого призначення можна було б розділити на такі, що вражають своєю життєвою правдою, і такі, в котрих трагічні життєві протиріччя замінені неймовірними «загадками» і «таємницями», тут складність лише симулюється. Варто лише прикласти до них деяку нехитру систему правил і все розплутується, як клубок ниток. Проблеми розпочинаються тоді, коли читач, звиклий до «гри за правилами», вимагає рівності у знанні всіх ходів» [5, 375–388].

Проте, дослідника цікавить не тиск детективу на художню літературу, а проникнення його норм і законів у наукову літературу. Він проводить паралель між дослідником-істориком, який намагається проникнути у важкі конфлікти минулого та слідчим-детективом (особливо його літературним двійником) і заявляє, що вона лише зовнішня і частково обґрунтована. Автор не сумнівається, що будь-який історик мав справу із завданнями, схожими з тими, якими займається криміналіст: визначення почерку, пошуки якогось загубленого рукопису чи інших документів, зіставлення копій з автентичним матеріалом. Задачі, схожі на ті, які розв'язує Шерлок Холмс, лежать на периферії інтересів історика, оскільки детективне оповідання (роман чи новела) ставить перед собою одну задачу, яку потрібно вирішити, тоді як загадки історії найчастіше не вирішуються однозначно, потребуючи численних інтерпретацій, співставлення даних. Саме тому у «детективному літературознавстві» справжня (життєва) проблема замінена сурогатом.

Досліджуючи способи типологізації детективного жанру, слід також згадати літературні праці французького структураліста болгарського походження Цв. Тодорова. У його типології виділено два види детективної літератури (*roman policier*). Перший – класичний тип детективу, роман з таємницею (*roman a enigme*), в якому рушійною силою наратива є таємниця про злочинця, послідовність викладу відбувається від наслідків до причини і стосунку. Другий тип детективу, за Тодоровим, це “чорний” роман (*roman noir*), в якому діє “прямий” часовий порядок розповіді про злочин: ретроспекція змінюється проспекцією” [11, 45–52].

Висуваючи цю типологію, що базується на логічному, але аж ніяк не на історичному описі, Тодоров пропонує модель, котру надалі можна проектувати на інші детективні жанри з метою дослідження їх стилістичних та поетологічних особливостей. Однак тут виникає деяка термінологічна двозначність у позначенні історії, яка була здійснена до початку розповіді (злочин), історії, що є сюжетною основою роману, та історії як готового продукту, твору, де розповідь починається на межі перших двох часових пластів. Щоб уникнути двозначності та тавтології, варто пригадати структуралістську методологію, а саме: розуміння розповідного тексту Ж. Женеттом, що дозволяє розмежовувати наративні рівні. Те, що Тодоров у детективному романі позначає третьою історією, яка включає дві інші історії, Женетт називає нарацію у творі оповіддю (*recit*) [10]. Перша історія, за Тодоровим, буде відповідати терміну історія (*histoire*), а друга стосується терміну нарація (*narration*). Детективна література для Тодорова стає ідеальним жанром для демонстрації наратологічних фігур, що можна пояснити наративною щільністю, чіткою структурою організації розповіді. І це робить можливим говорити про типологію Тодорова як методологічну модель, що застосовується до жанру детективу загалом, не обмежуючи дослідження національними рамками.

Тодоров пригадує, що в історії детективного жанру були спроби повністю уникнути викладу цієї другої історії – читачам в якості детективу пропонувалася тека, що містила матеріали справи (поліцейські рапорти, покази свідків, результати експертиз, відбитки пальців та ін.), на основі яких загадка мала бути відгадана. Так детективний жанр намагався прокласти шлях розповіді у прямому порядку, від причини до наслідку, а не навпаки, як це відбувалося у більшості детективних піджанрів. Таким чином, за Тодоровим, перша із заявлених ним історій є відсутньою, а друга, хоч і присутня, не є, власне кажучи, історією – це лише спосіб розповісти зміст першої історії. Дослідник зазначає, що в принципі це існування двох різних точок зору в одній наративній площині російські формалісти розуміли як різницю між фабулою і сюжетом [11, 125–143]. Таким чином, завданням у дослідженні детективних жанрів стає зрозуміти те, як саме поєднуються ці дві історії, будучи “аспектами однієї і тієї самої історії” [11].

Дві різних темпоральності детективу виділяє також словенський філософ і культуролог Славој Жижек. Для нього очевидним є той факт, що існування «ходу» подій у класичному детективному оповіданні (По, Конан Дойл, Крісті, Сейерс та ін.) стає неможливим з появою модерністської літератури і детективного роману [3], оскільки неможливим стає сам спосіб лінійної або «реалістичної» репрезентації. Детективний роман побудований уже на іншій темпоральності (іншій диспозиції сюжету і фабули). Незважаючи на відмінності між детективом («чиста розвага») і модерністським романом (серйозне «мистецтво»), для Жижека вони багато в чому схожі, оскільки обидва здійснюють переворот одночасно як у формі, так і у порядку дискурсу [3]. Якщо вести мову про сучасні форми детективу у світлі наведених теоретичних моделей, то ми маємо справу зі змішаною структурою наратива. Наприклад, у конспірологічному детективі «темпоральність» взята з класичної моделі, тоді як сама специфіка конспірології містить в собі «реальні події, документи, факти» і т.п. «Маятник Фуко» У. Еко є одним з прикладів такої часової конструкції: тут діє модель «змова в минулому» – «документ» – «теперішній час». Це посилює інтригу, розширює межі вже усталеного детективного наратива.

Загалом кажучи, детективні твори сьогодні асимілюються в загальному контексті постмодерністської літератури і, активно вступаючи в культурний процес, все частіше викликають певні труднощі на стадії теоретичного осмислення. Виникнення так званих «гібридних»

форм, коли автори поєднують «класичний» детективний нарратив і різноманітні сучасні дискурси, означає трансформацію стійких нарративних структур детективу в ієрархічні області сучасної літератури. Психологічний, жіночий, іронічний, історичний та інші різновиди експлуатують класичну форму нарратива як найбільш стійку модель нарації. І це наводить на думку, що в контексті модерністської літератури детектив втрачає самостійність і існує швидше як «структура», котра є основою розповідного тексту взагалі. Ці процеси роблять необхідним повернення до тих структурних чи формальних методів, за допомогою яких теоретики жанру намагалися його досліджувати, типологізувати та тлумачити.

Список використаних джерел

1. Адамов А. Мой любимый жанр – детектив. Записки писателя / А. Адамов. – М. : Советский писатель, 1980. – 310 с.
2. Вулис А. Поэтика детектива / А. Вулис // Новый мир. – 1978. – № 1. – С. 244 – 258.
3. Жижек, С. Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру [Электронный ресурс] / С. Жижек. – Режим доступа: http://ihtik.lib.ru/philosbook_22dec2006/philosbook_22dec2006_5712.rar.
4. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. – М. : Издательская группа «Прогресс», 1996. – С. 95–112.
5. Лотман Ю.М. О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок» / Ю.М. Лотман // Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. – СПб. : Искусство, 1995. – С. 375–388.
6. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. / Я. Маркулан. – Л. : Искусство, 1975. – 168 с.
7. Честертон Г. К. Как сделать детектив / Г.К. Честертон [пер. с англ. В. Воронина]. – М. : Радуга, 1990. – 320 с.
8. Шкловский В. О теории прозы / В. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1983. – 384 с.
9. Cawelti J. G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / G.J.Cawalti. – Chicago: University of Chicago Press, 1976. – 336 p.
10. Genette G. Figures of Literary Discourse / G.Genette. – N.Y.: Columbia University Press, 1982. – 303 p.
11. Todorov Tz. The Poetics of Prose / Tz. Todorov. – Ithaca: Cornell University Press, 1977. – 272 p.

Summary. The article focuses on the main approaches to the structural aspect of detective fiction. The works of representatives of Russian formal school, namely V. Shklovsky, research in this field of soviet structuralists Zholkovsky A., Shcheglov Y., Lotman Y., works of foreign scientists J.Cawelti, G.Genette, Tz. Todorov. and U.Eco, the approaches of poststructuralists (Zhyzhek S.) have been analysed. This investigation demonstrated the importance of understanding the historical aspect in the process of detective genre study.

Key words: detective, classic detective, literary formula, narrative pattern, structural aspect, genre typology; J.Cawelti, G.Genette, Tz. Todorov.

УДК 82.0

Е.А. Бажанова

К ВОПРОСУ О БЫТОВАНИИ ВАРИАНТОВ ФИНАЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Авторка статті розглядає проблему варіативності фіналу. В результаті дослідження виявлено «редакційні» фінали, природні, оскільки письменницькі правки є частиною творчого процесу (автор створює кілька варіантів фіналу) і фінали «вимушені», нові (автор змінює фінал твору внаслідок яких-небудь причин).

Вивчивши європейські романи ХХ століття, авторка відзначила кілька різновидів фіналу: 1) помилковий фінал – спроба ввести читача в оману, запропонувавши помилковий шлях завершення роману; 2) варіативний фінал – наявність декількох варіантів фіналу в одному романі; 3) симулякр – фінал, що залежить від порядку прочитання частин твору.

Ключові слова: фінал, помилковий фінал, редакційний фінал, варіативний фінал, симулякр.

Традиційно поняттям «варіативність» оперирует фольклористика. Она называет «варіативністю» «способ проявления культурного наследия, передаваемого по памяти в устной форме»
© Е.А. Бажанова

ме» [12]. Это узкоспециальное понимание вариативности. Если же рассматривать вариативность шире, в значении «возможность иметь различные варианты, существование произведения и его элементов в вариантах», то вариативность станет присуща всей литературе в целом, не только фольклору.

На сегодняшний день вариативность в узком значении изучена достаточно широко (А. Н. Веселовский «Историческая поэтика»; В. Я. Пропп «Морфология волшебной сказки»; О. М. Фрейдберг «Поэтика сюжета и жанра»; К. В. Чистова «Вариативность как проблема теории фольклора»; Б. Н. Путилов «Фольклор и народная культура» и др.). Изучение вариативности в широком понимании находится на стадии развития (У. Эко «Иновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна», Ю. В. Доманский «Вариативность и интерпретация текста»; Ю. В. Доманский «Вариативность драматургии Чехова»; В. А. Пронин, С. П. Толкачев «Вариативность личности в прозе и драматургии швейцарских писателей», А. Н. Ярмо «Вариативность рок-поэзии» и др.). Изучение вариативности финала художественного произведения в литературоведении находится на стадии активной теоретической разработки (например: У. Эко «Открытое произведение»; У. Эко «Отсутствующая структура. Введение в семиологию»; А. С. Афанасьева «Открытый и закрытый финал»; Н. А. Белятко «Черты литургического синтеза в финале повести А.И. Куприна «Гранатовый браслет»»; И. В. Данилевич «Поэтика финала в русской драматургии 1820-1830-х годов» и др.). Однако многое в данном вопросе остается мало исследованным, поэтому изучение вариантов финала стало целью данной статьи. Для реализации указанной цели необходимо решение следующих задач: рассмотрение возможных вариантов финала произведения при его создании и после публикации, установление причин таковых, изучение «вариативности» как одной из отличительных черт романов XX века.

Классическое (в широком понимании слова) художественное произведение стремится к своему завершению, нацелено на конец, рассчитано на него. Финал произведения должен завершить роман «правдоподобно». Однако истинное «правдоподобие» дается нелегко. Известно множество случаев, когда в поисках точной мысли именитые писатели несколько раз переписывали завершающие пассажи своих произведений. Например, Ф. М. Достоевский несколько раз правил финал романа «Преступление и наказание». Известны четыре редакции романа Г. И. Газданова «Призрак Александра Вольфа». Во второй редакции автор трудился над 4 вариантами завершения произведения, но в окончательном варианте, который прочел читатель, финал романа текстуально не совпадает ни с одним из разработанных ранее, с одним совпадает сюжетно [9]. Э. М. Хемингуэй в процессе написания романа «Прощай, оружие!» побил, наверное, все рекорды по числу написания черновых вариантов финала произведения – их было 47!

Конечный результат далеко не всегда совпадает с задуманным, иногда писатель решает корректировать финал произведения уже после его выхода в свет. Например, роман М. А. Булгакова «Белая гвардия» имеет несколько редакций. Полной рукописи романа не сохранилось, однако существует ряд источников, доказывающих последующие редактирования автором текста романа, в частности финала. А. Н. Толстой четыре раза перерабатывал роман «Гиперболоид инженера Гарина», изменениям подвергался и финал произведения.

Бывают вынужденные изменения в финале (одна из частых причин – цензура), например: А. А. Фадеев был вынужден переписать уже изданный роман «Молодая гвардия» из-за недостаточной иллюстрации работы Коммунистической партии (недовольство писателю Сталин выразил лично). Еще один пример: рукопись последнего романа Г. Г. Маркеса «Вспоминая моих грустных шлюх» была похищена за месяц до официального тиражирования и пущена в продажу. В ответ на такой поступок автор изменил финал произведения, вследствие чего его книга была распродана миллионным тиражом в кратчайшие сроки [4].

Часты случаи, когда автор переделывает финал своего произведения и во время работы над ним и после его выхода в свет. Например, Н. В. Гоголь переделал финал повести «Нос» под влияние вышедшей в «Северной пчеле» рецензии на повесть А. С. Пушкина «Гробовщик». Рецензия раскритиковала устаревший прием сновидения, к которому обращается автор в конце произведения. Н. В. Гоголь переписывает написанный ранее финал повести и обыгрывает рецензию. При публикации повести в собрании сочинений Н. В. Гоголя 1842 г. финал был еще раз изменен [3].

Таким образом, мы указали только несколько случаев, когда писатель вследствие длительной работы над романом создает несколько вариантов текста, в частности финала, и когда автор редактирует уже опубликованное произведение. Иногда это незначительные поправки, но бывают редакции основательные, вследствие которых можно говорить о вариантах финала.

Так, мы выделяем финалы «редакционные», естественные, поскольку писательские правки являются частью творческого процесса (автор создает несколько вариантов финала) и финалы «вынужденные», новые (автор изменяет финал произведения вследствие каких-либо причин). К последним мы относим также финалы, которые становятся «фиктивными», так как автору приходится возобновить работу над уже завершенным, по его мнению, произведением под давлением

поклонников или из-за коммерческого интереса. Классическими примерами являются произведения А. Конан Дойла и И. Ильфа и Е. Петрова. Шерлок Холмс стал любимцем читателей, и они стали протестовать против его смерти, просили автора продолжить писать о нем. Так Шерлок Холмс чудесным образом избегает смерти от руки профессора Мориарти и продолжает вести расследования, что описано в «Возвращении Шерлока Холмса». Подобным образом поступают И. Ильф и Е. Петров, воскресив Остапа Бендера в «Золотом теленке».

Наиболее широко «вариативность» финала представлена в периоды развития модернизма. Более того, вариативность является одной из отличительных черт романа XX века. Ей могут быть подвержены разные уровни произведения: образ, повествователь, завершение произведения; могут быть версии развития сюжета, варианты редакций, варианты прочтений... Как отмечают А. А. Грицанов, М. А. Можейко и В. Л. Абушенко, «многовариантность становится для М.[модернизма] типичным и атрибутивным параметром культуры: три финала в «Трехгрошовой опере» Б. Брехта, четыре рассказчика в «Шуме и ярости» у У. Фолкнера, четыре версии легенды о Прометее в «Прометее» Ф. Кафки, несколько разработок сюжета из одного зачина у Э. Хемингуэя в «Посвящается Швейцарии» – расхожая формула «возможны варианты» становится знаменем времени – с течением этого времени это приведет к формированию идеи пустого знака, открытого для вариативного означивания» [5].

Наличие нескольких вариантов завершения романа заслуживает пристального внимания, поскольку влияет на восприятие произведения и его понимание читателем. Изучив европейские романы XX века, мы отметили несколько разновидностей финала:

1) **ложный финал** – попытка ввести читателя в заблуждение, предложив ложный путь завершения романа;

2) **вариативный финал** – наличие нескольких вариантов финала в одном романе;

3) **симулякр** – финал, зависящий от порядка прочтения частей произведения.

Ложный финал часто используется в романах-детektивах: кого-то обвиняют или арестовывают, после оказывается, что произошла ошибка следствия. Это предложенный автором вариант развязки определенной коллизии, которую тут же разоблачают, признают неверной и квазизавершающей. Одним из ярких примеров такого «носководительства» читателей следует назвать «герметичный детектив» Б. Акунина «Левиафан», композиционное устройство которого осложнено 4 вариантами финала: четыре раза инспектор Гош собирает подозреваемых, чтобы изобличить убийцу, однако настоящего убийцу находит не он.

Не следует, однако, причислять ложный финал к разновидностям модернистского финала – ложный финал был известен и ранее. Например, ложный финал наблюдаем в новелле О. Генри «Дороги судьбы». В новелле предлагаются варианты, возможные при выборе героем того или иного пути. Следуя по одной из дорог, Давид, в итоге, оказывался убит. Отказавшись от своего первоначального намерения, то есть попросту вернувшись назад, Давид, в конце концов, все равно оказывается мертвым – на этот раз он застрелился сам. Таким образом, автором подчеркивается мысль о предопределении человеческой судьбы: что бы человек ни делал, его жизнь все равно приведет к тому, что суждено. Финальная неожиданность превращается в игру с сюжетной схемой и с ожиданиями читателя.

Вариативный финал вовлекает читателя не просто в философствования об изменчивости жизни и о влиянии случая на судьбу человека, но принуждает стать соавтором вопреки желанию самого читателя – так или иначе читающий должен определиться, на каком варианте ему остановиться или принять наличие всех вариантов одновременно. Например, роман Д. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» содержит три варианта завершения произведения: «викторианский» (герой, послушный долгу, женится на Эрнестине и ведет скучную жизнь человека, который потерял потенциальное наследство и титул барона), «беллетристический» или «сентиментальный» (Чарлз остается с Сарой) и «экзистенциальный» (герой теряет Сару, его жизнь становится сложным путем человека в мире без поддержки, однако он живет, веря в себя).

Симулякры – это финалы романов, прочтение и понимание которых зависит от порядка прочтения романа. «Симулякр (от лат. *simulatio* – видимость, притворство) – явление, поведение, предмет, имитирующие с какой-либо целью другое явление, поведение, предмет. Напр., актерский образ, декорация, предметы воспроизведенного реквизита есть СИМУЛЯКРЫ» [10]. Симулякр имитирует завершение произведения, в то время как существует несколько возможных прочтений этого произведения, а, следовательно, несколько пониманий развязки сюжетной линии и ни одного «окончательного» финала. Симулякр следует рассматривать как гипертекстовый элемент. Одним из ярких тому примером является роман В. Набокова «Бледное пламя».

Структура романа В. Набокова «Бледное пламя» является пародией на академические издания мировых шедевров литературы (В. Набоков писал в то время четырехтомное комментированное издание к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина. Эта увлекательная для автора работа повлияла на написание «Бледного пламени»). На первый взгляд структура романа не представляет слож-

ности: роман состоит из предисловия, написанного Чарлзом Кинботом, текста поэмы (который, в свою очередь, состоит из 999 строк, разделенных на 4 песни), написанного Джоном Шейдом, комментариев и указателя, принадлежащих всё тому же Кинботу. Однако главным вопросом, который влияет на понимание финала, является вопрос авторства всех частей данного романа. На сегодняшний день в литературоведении нет единого мнения относительно реальности / нереальности одновременного существования Шейда, Кинбота и Градуса в рамках романа. Между тем понимание финала произведения зависит от того, какой подход к авторству Шейда и Кинбота выберет анализирующий.

Вера Набокова, переводившая роман мужа на русский язык, отмечала: «В этой книге «примечания» к поэме вовсе не являются примечаниями к ней. Все же они состоят в некоторой связи с цитируемыми строчками, и связь эта должна быть сохранена, что не всегда случается автоматически при точном переводе строчек и примечания» [2]. Мы считаем замечание Веры Набоковой важным, не смотря на тот факт, что она не была литературоведом по образованию. Вера – «первый набоковед, <...> стала полноценным творческим партнером мужа во всех его делах» [11, 10]. При переводе «Бледного пламени» ей приходилось заново переосмысливать и шифровать некоторые пассажи романа, из чего следует, что она знала «творческое задание», которое старался воплотить в своем романе В. Набоков. Полагаясь на мнение Веры Набоковой, анализировать роман В. Набокова следует именно так, как он написан: признавать авторство как Шейда, так и Кинбота. В этом случае финалом романа следует считать написание предисловия, комментариев Кинботом для облегчения понимания поэмы Шейда.

Писательница Мэри Маккарти определяет Шейда и Кинбота как отдельных личностей. Она впервые предположила, что Кинбот является В. Боткиным (эта точка зрения стала на сегодня широко распространенной). Мэри Маккарти впервые обращает внимание на многоуровневость романа В. Набокова и предлагает анализировать произведение согласно этим уровням. Первым «этажом» будет жизнь Джона Шейда, вторым – комментарии Кинбота, третьим – жизнь безумного профессора-беженца Боткина. Каждый новый этаж способствует раскрытию следующего, из-за чего в романе появляется бесконечное преломление предмета в двух зеркалах. Исследовательница отмечает, что структура романа напоминает русскую матрешку, а вовлеченность читателя в итоговое понимание произведения напоминает игрушку «сделай сам».

Сразу после эссе Мэри Маккарти «Гром среди ясного неба» (1962), где впервые рассматривается структурная загадка романа В. Набокова, появилось несколько теорий относительно авторства составных частей произведения. Известный русско-американский литературовед и переводчик, Геннадий Барабтарло, отмечает основные из теоретических направлений:

- 1) предполагается, что авторство всех частей произведения принадлежит Кинботу, чье настоящее имя – Боткин;
- 2) авторство всего произведения приписывается поэту Джону Шейду;
- 3) предполагается, что составные части произведения, написанные Шейдом и Кинботом соответственно, являются картиной из пазлов, которую предстоит «собрать» читателю, соединив нужные части между собой;
- 4) «вопрос о действующем лице повествователя двусмыслен в принципе, <...> двусмысленность эта не нуждается в разрешении, да и не может быть разрешена, ибо она лежит в основании повествовательного сюжета книги» [1, 153];
- 5) авторство принадлежит духу утопленницы Хэйзел, позже – духу ее отца.

Наличие такого количества вариантов прочтения произведения кардинально меняет отношение к нему, понимание как его частей, так и романа в целом.

По мнению известного набоковеда Дональда Бартона Джонсона, в произведениях В. Набокова присутствуют головоломки и искусственные построения, подчиняющиеся соответствующим правилам (любая игра имеет свои правила). Такие «игровые конструкции» и их правила следует искать в самом тексте исследуемого произведения. Не является исключением и роман «Бледное пламя» – в его основе лежит игровой текст, имеющий два основных (наиболее правдоподобных) прочтения, которые, в свою очередь, могут иметь варианты. Многоуровневая реальность романа ведет к тому, что «именно читатель, или, может быть, лучше сказать, разгадчик, должен определить какой из них “правильный”» [6, 91]. Согласно первому прочтению, Чарльз Кинбот действительно является Карлом Возлюбленным, последним королем Земблы, находящимся в изгнании. В таком случае сюжет следует воспринимать в соответствии с версией этого повествователя и верить в историю бегства Карла II, его жизни в Вордсмите, дружбе с Шейдом, навязывание последнему сюжет о Зембле. Шейд пишет автобиографическую поэму, не имеющую ничего общего с жизнью Карла II, как надеется последний. После смерти поэта (в результате ошибки, пуля предназначалась беглецу-королю), Кинбот выясняет, что поэма – совсем не о том, о чем бы ему хотелось. Однако, высмотрев в ней некоторые намеки на историю короля, дописывает комментарий, желая объяснить истинный смысл произведения Шейда. По утверждению Кинбота, поэма

ничего не стоит без комментария. Поэтому он пишет таковой, вмещая туда свою автобиографию и историю Земблы примерно за 250 лет до правления Карла II (это и будет финалом!).

Согласно второму прочтению, Шейд и его бывший сосед, судья Гольдсворт, очень похожи внешне. Когда-то судья вынес приговор маньяку-убийце, который по истечению многих лет сбегал из тюрьмы для умалишенных и решил отомстить судье. Приняв Шейда за Гольдсворда, он убивает поэта. При таком подходе к пониманию произведения становится очевидным, что Кинбот – сумасшедший, страдающий мегаломанией. Все написанное Кинботом о Зембле и ее короле – часть мании несчастного, а потому следует считать иллюзией, выдумкой прошлого и настоящего. (Впервые такую интерпретацию предложила Мэри Маккарти в: McCarthy, Mary. Vladimir Nabokov's Pale Fire. // Encounter, 19 (октябрь 1962), 71–89.). Финалом по этой версии также является написание Кинботом предисловия, комментариев с той разницей, что читатель должен помнить о недостоверности предоставленной информации.

Д. Бартон Джонсон обращает внимание на указатель, который настолько необычно составлен, что вызывает предположение о роли более существенной, чем это от него ожидается. Указатель не является приложением, он – самостоятельная часть произведения, определяется как «элемент набоковского игрового текста». Так, например, опираясь на ссылки, можно установить, что Боткин и Кинбот – одно и то же лицо, а Кинбот и король Карл II – лица разные. Д. Б. Джонсон отмечает: как указатель, так и комментарии мало привязаны к тексту и имеют отношение к поэме Шейда только в тех частях, где речь идет о жизни Кинбота в Вордсмите. Интересным является и наличие эпитафии, поскольку не ясно, кем он поставлен – Кинботом или Шейдом. Если автор эпитафии Кинбот – не понятно, почему выбран именно этот отрывок из «Жизни Сэмюэля Джонсона», если же Шейдом – приходится признать, что в этом случае Шейд является еще и автором Комментария к поэме.

Опираясь на текст поэмы и комментарии, Д. Б. Джонсон предполагает, что Шейд и Кинбот – разные герои. В качестве доказательства исследователь отмечает:

1) способности и знания, которые есть у одного, отсутствуют у другого. Например: знание русского языка Кинботом и незнание оногo Шейдом, знание латинского, немецкого и французского Шейдом и, соответственно, незнание оных Кинботом; отличные познания Шейда в естествознании и отсутствие таковых у Кинбота;

2) Кинбот – неумелый мастер слова, сам сознающийся в своем желании приписать Шейду некоторые строки собственного сочинения;

Однако исследователь согласен с тем, что это предположение сложно доказать, поскольку в указателе нет подтверждения мысли о том, что Шейд, Кинбот и Градус – не отдельные личности. Большинство набоковедов сходятся во мнении о присутствии в романе только одного повествователя и о «ложности» присутствия других двоих. Д. Б. Джонсон считает такую теорию неубедительной и приводит ряд доказательств, подкрепленных цитатами из романа, опровергающих подобное мнение.

Набоковеды Эндрю Филд, Джулия Бадер, Сергей Ильин утверждают другой подход к пониманию «Бледного пламени» В. Набокова. С их точки зрения в романе наблюдается только один вымышленный повествователь, другой же является творением первого. Таким образом, Шейд и Кинбот не отдельные герои, один – порождение вымысла другого. Исследователи Пейдж Стегнер и Герберт Грэйбз считают, что авторство поэмы и комментариев принадлежит Кинботу.

Таким образом, роман В. Набокова «Бледное пламя» представляет собой сложно уровневый игровой текст, наслаивание в котором порождают новые возможности интерпретации романа, открывающиеся при попытке «поверить на слово» тому или иному персонажу. Большинство научных предположений об авторстве того или иного персонажа основываются на психологических оценках характеров и другой подобной внетекстовой информации.

На наш взгляд, все описанные подходы к интерпретации авторства в романе В. Набокова являются верными и имеют полное право на существование, а потому финал романа «Бледное пламя» мы называем симулякр, причем каждый из вариантов этого финала является правильным для соответствующей версии.

Подводя итоги, мы отмечаем: финалы произведений зачастую испытывают авторские редакции, которые приближают авторскую мысль к задуманной, либо вследствие которых появляются новые финалы; мы отметили несколько разновидностей финала модернистского романа: ложный, вариативный, симулякр. Затронутая нами тема является перспективной для дальнейших научных исследований.

Список использованной литературы

1. Барабтарло Г. Сочинение Набокова / Г. Барабтарло. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 464 с.
2. Бледный огонь. Пер. Веры Набоковой. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.net/books/blednyj-ogon-read-258502-1.html>, свободный. – Загл. с экрана.

3. Виролайнен М. Н., О. Г. Дилакторская «Н. В. Гоголь. Печатається по изданию: «Русская фантастическая проза эпохи романтизма», Изд-во Ленинградского университета. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/rsf-XIX/gogol.htm>, свободный. – Загл. с экрана.
4. Габриэль Гарсия Маркес. Интересные факты. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.marquez-lib.ru/facts.html>, свободный. – Загл. с экрана.
5. Грицанов А. А., Можейко М. А., Абушенко В. Л. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://arion.ru/wiki/Modernizm/print>, свободный. – Загл. с экрана.
6. Джонсон Д.Б. Миры и антимирy Владимира Набокова / Д.Б. Джонсон; пер. с англ. – Спб.: Симпозиум, 2011. – 352 с.
7. Люксембург А., Ильин С. Комментарий к роману «Бледное пламя». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.misto.kiev.ua/NAVOKOW/palefire.txt>, свободный. – Загл. с экрана.
8. Набоков В. Бледное пламя. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.misto.kiev.ua/NAVOKOW/palefire.txt>, свободный. – Загл. с экрана.
9. Орлова О. Литературный призрак Гайто Газданова. История создания образа. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hrono.ru/statii/2001/gazdan02.html>, свободный. – Загл. с экрана.
10. Симулякр. Словарь литературоведческих терминов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovar.lib.ru/dictionary/simulakr.htm> – свободный, – Загл. с экрана.
11. Шифф С. Вера (Миссис Владимир Набоков): Биография / С. Шифф. – М.: Издательство Независимая Газета, 2002. – 616 с.
12. Штробах Г. Вариативность / Г. Штробах// Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Вып. 4. – М., 1991. – С. 29

Summary. The author of this article considers a problem of variability of the endings. As a result of research next types of the endings are revealed: editorial, natural endings (as author's editings are part of creative process (the author creates some versions of the ending) and compelled endings (new versions of ending, changed by author for some reasons).

Having studied the European novels of the 20th century, the author noted some versions of the endings: 1. The False ending – attempt to mislead the reader, having offered a wrong way of the novel's ending. 2. The Variable ending – existence of several versions of the ending in one novel. 3. Simulacrum ending – the ending which depends on an order in which novel's part was readed.

Key words: the ending, the false ending, the editorial ending, the variable ending, the simulacrum ending.

УДК 821.161.1-1+821.161.2-1].091

І.В. Барчишина

ПАРЦЕЛЬОВАНА ЕПІТЕТНА СТРУКТУРА ЯК МАРКЕР МОДЕРНІСТСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

У статті здійснено аналіз епітетних структур, організованих за принципом парцеляції, в поетичних текстах українських і російських модерністів. Розглянуто архітектонічні різновиди парцельованих епітетних структур, їхні функціональні можливості. Встановлено взаємозв'язки між організацією парцельованих епітетних структур і характером основних тенденцій в поезії доби модернізму.

Ключові слова: *емфатичність, епітетна структура, модерністський текст, парцеляція.*

Серед засобів емпатизації поетичного мовлення помітне місце займає фігура парцеляції, яка набирає активного функціонування в текстах модернізму. Виокремлюючи ознаки художнього мовлення кінця ХІХ – початку ХХ ст., В. Руднев характеризує модерністський стиль як такий, що «відтворює ментальне життя через ланцюг асоціацій, прямолінійності, обірваності синтаксису ... що імітує усне мовлення, внутрішній монолог» [8, 341]. О. Покровська проводить досить

несподівані паралелі: «є дещо спільне між кубізмом Пікассо, розщепленням атомного ядра і парцеляцією речення» [7]. Отож, особливості модерністського світобачення зумовлюють зміни в синтаксичних побудовах. Фігура парцеляції, яка викриває емоційність, певну фрагментарність чи навіть колажність висловлювання, якнайкраще вписується в мовленнєві зразки модерністського дискурсу.

Л. Максимов звертає увагу на оцінну функцію парцеляції, «оскільки виділяємо ми якраз те, що нам здається важливим» і підкреслює: «ця достатньо важлива теза не знайшла тим не менш до цих пір належного місця при розгляді тексту» [6, 82]. Це зауваження дає підстави співвідносити парцельовану конструкцію й епітетну структуру як одновекторні явища у плані вираження й увиразнення якості. Поєднання їх у художньому мовленні значно підвищує емпатичність тексту, посилює його образність.

Організація **парцельованих** епітетних структур відбувається за принципом парцеляції і зумовлює синтаксично-інтонаційне відокремлення означуваної й означальної частин. При цьому означуване поняття співвідноситься з базовою частиною, а означальне виконує функцію парцелята. Виокремлення епітета сприяє емпатизації епітетної структури й актуалізації якості. Міра експресивності парцеляції «прямо пропорційна тісноті синтаксичних зв'язків між частинами комунікативно розділеної статичної структури (чим тісніший цей зв'язок, тим яскравіший контраст між структурно-синтаксичною інтегрованістю речення і його комунікативною розділеністю)» [10, 59].

За характером зв'язків між базовою частиною і парцелятом виокремлюють три різновиди парцеляції: сильну, середню та слабку [10]. Згідно цієї класифікації в парцельованих епітетних структурах, що зафіксовані в модерністських поетичних текстах, переважно натрапляємо на *середню парцеляцію*: у Є. Маланюка – «*Знов захід буряний. Недобрий*» [1]; в О. Олеся – «*Прапор України! Рідний, заповітний!*» [1]; в І. Анненського – «*Только под небом лазурным... / Новым, счастливым, любимым*» [1]; у К. Бальмонта – «*Учтивый человек. Любезный в самом деле*» [1] та ін. У таких епітетних структурах епітет-парцелят містить показник семантичної і синтаксичної незавершеності, тоді як основна частина зберігає ознаки автосемантичності. Відокремлення епітета-парцелята, який має ознаки синсемантичності, змушує повертатись до означуваного поняття. Цілісність тексту в свідомості реципієнта забезпечується шляхом прийому повернення.

Конструкції з *сильною парцеляцією* О. Сковородніков характеризує нестандартністю, яка «пов'язана з порушенням основної умови парцелювання – автосемантичності першої (базової) частини» [10, 60]. З-поміж різновидів парцеляції саме сильна відзначається найбільшою експресивністю і є показником художності тексту. Спостереження над характером зв'язків між частинами епітетних структур у поетичних текстах модернізму дозволяє зробити висновок, що сильна парцеляція в епітетних структурах – явище досить рідкісне. На приклад сильної парцеляції в епітетній структурі натрапляємо у вірші М. Волошина «*А воздух! Как чист, как светел и ясен*» [2, т. 2, 249]. У наведеній епітетній структурі означуване поняття знаходиться в позиції інтонаційного виділення. Причому парцеляційний розрив співпадає з емпазою і стає більш відчутним, експресивним. Обрив фрази змушує висхідну мелодію «застигнути» у найвищій точці. Пауза, що виникає після цього, створює своєрідне передчуття продовження «мелодійної параболи», інтонаційного спаду. Означуване поняття отримує показник незавершеності, між базовою частиною і парцелятом виникають зв'язки прогнозованості. Після несподіваного інтонаційного обриву реципієнт очікує на завершення мелодійного малюнку, а оскільки базова частина містить означуване поняття, то цілком логічно є необхідність появи означальної частини. Епітетний ланцюг, що утворюється в парцеляті, отримує за таких умов високий ступінь експресивності. Факт очікування якості посилює до неї увагу, увиразнює її.

Конструкції зі *слабкою парцеляцією*, що передбачає автосемантичність як базової частини, так і парцелята, не проявляють себе в складі епітетної структури, яка ґрунтується на цілісності й взаємозалежності компонентів.

Окрім характеру тісноти зв'язків між частинами парцельованої конструкції велике значення мають також особливості позиційного розташування компонентів структури. З цього приводу О. Чепіль зазначає: «Відносно позиційних параметрів (міра віддаленості базової частини і парцелята) парцеляція знаходить своє вираження в чотирьох типах: дистантна, контактна (контактуюча), псевдоконтактна і абзацна» [12, 167]. Щоправда, автор не подає тлумачення жодного різновиду. Подібну класифікацію здійснює Г. Копніна: «Парцелят може знаходитися як у контактній, так і (рідше) в дистантній позиції стосовно базової частини» [5, 102]. Параметри розмежування контактної і дистантної позиції дослідницею не наводяться. До того ж, далі Г. Копніна відзначає: «Можна натрапити на розміщення базової частини парцельованої конструкції і парцелятів у різних абзацах» [5, 103]. Таке розташування автор не відносить до дистантного, а виділяє його як окремий різновид. Свій варіант дистантної позиції подає Р. Зелепукін: «Смислова цілісність тексту акцентується конструкціями, в яких парцелят відділений від базової частини *іншими реченнями* (курсив

наш. – І. Б.) (дистантна позиція)» [3]. З огляду на те, що єдиних критеріїв виокремлення позиційних різновидів парцеляції й досі не визначено, а також враховуючи те, що предметом дослідження є епітетні структури в поетичному тексті, необхідним видається створення окремої класифікації для розмежування позиційних варіантів парцельованих епітетних структур. Опираючись на термінологію попередніх дослідників парцеляції, серед парцельованих епітетних структур виокремимо три різновиди: 1) епітетні структури з контактною парцеляцією; 2) епітетні структури з псевдоконтактною парцеляцією; 3) епітетні структури з дистантною парцеляцією.

До *епітетних структур з контактною парцеляцією* відносимо такі, в яких парцельовані частини позиційно контактні: означуване й означальне знаходяться в різних інтонаційно-синтаксичних відрізках, але не містять між собою словесних одиниць, наприклад: «*Ідуть вони. Спокійні. Вдвох*» М. Бажана [1], «*Товариші, друзі. Бадьорі й завзяті*» В. Еллана-Блакитного [1], «*Выбегу, / тело в улицу брошу я. / Дикий, / обезумлюсь, / отчаяньем иссечась*» В. Маяковського [1] та ін.

Парцеляція увиразнює ритміку поетичного тексту, а також дозволяє виокремити ті чи ті настроєві акценти. Так в епітетній структурі В. Свідзінського «*Люблю. Покинуто, самотно*» [9, 37] контактна парцеляція стає «засобом підкреслення емоцій, емоційного стану чи емоційної оцінки» [11, 88] ліричного героя. Лейтмотив поезії – нерозділеність кохання, ліричний герой залишається зі своїми почуттями наодинці. Відокремлення ознаки в парцеляті не лише актуалізує її семантику, а й посилює настрої відокремленості від світу, замкнутість і покинутість, які переживає ліричний герой. Прикметно, що епітети в парцеляті розташовані за принципом клімаксу – семантика самотності посилюється. Інтонація ж відзначається уповільненням темпу, адже «членування тексту з допомогою ланцюжка парцелятивів поглиблює паузи» [11, 87]. Парцеляція, а також інверсійний характер епітетів впродовж усєї поезії створюють «ефект уповільненого кадру» [11, 87], що архітектонічно посилює мотиви смутку, затихання почуттів.

Подібні настрої акцентує парцеляція в поетичних рядках П. Тичини «*І слухає мій сум природа. Люба. Щира*» [1]. Паузація підкреслює відчуття завершеності життєвого етапу, яке з'являється у ліричного героя з настанням осені. Парцельовані конструкції, що характерні для усього поетичного твору П. Тичини, влучно передають роздуми про плинність життя, печальне усвідомлення безповоротної втрати прожитих років.

Протилежний настрої поривності, схвилюваності ліричного героя зосереджує в собі парцельована епітетна структура у вірші О. Олеся «*Як жити хочеться! Несказанно, безмірно...*» [1]. Відокремлення епітетів акцентує їхнє значення й додатково привертає увагу до означуваного поняття, яке одночасно увиразнюється емфазою.

Маркером емоційно-тематичного перелому стає парцельована епітетна структура у вірші П. Тичини «*І враз – роздерлась пополам завеса! – Тиша. Мертва...*» [1]. Несподіваність роз'єднання означуваної та означальної частин стає архітектонічним виявом лейтмотиву – настання рішучих змін.

Виокремлення епітета в парцеляті у віршах М. Цветаєвої «*Не хочу ни любви, ни почестей. / – Опынительны. – Не падка!*» [1] акцентує смисловий зв'язок означуваних понять поліядерної епітетної структури.

Пунктуаційно увиразнюється парцельована епітетна структура у вірші М. Волошина «*Глядят и требуют, зовут... неотвратимо*» [2, т. 1, 90]. Парцеляті відокремлений від основної частини не фінальним знаком, як це здебільшого відбувається, а трьома крапками. Прикметно також, що написання парцелята здійснюється з маленької літери. Незвичність пунктуаційно-графічного оформлення парцельованої епітетної структури М. Волошина не випадкова. З одного боку пауза, зумовлена парцеляцією, посилює очікування і підкреслює несподіваність ознаки – відгомін, здавалося б, давно віджитого минулого раптом виявляється невідворотним! З іншого боку, відсутність фінального знаку, що, попри парцеляцію, все ж вказує на продовження фрази, стає символом відсутності фіналу давноминулих подій. Світ язичницьких богів, повний химер і струмуючого життя навіть у кожному дереві (недаремно ж і ліс «*священный*»), припишк під нашаруваннями віків, але не зник назавжди. Ліричний герой відчуває живий подих минулого і можливість його повернення. Адже «*Кто знает путь богов – начало и конец?*» [2, т. 1, 90]. Виокремлення нових часових відрізків не означає завершення попередніх. У коловерті історії фінал стає початком, майбутнє підкоряється поклику минулого. І ця вічна карусель дозволяє людині йти вперед, але не розтратити себе, свою історичну пам'ять.

Таке ж графічне оформлення має парцельована епітетна структура у вірші К. Бальмонта «*Ты призрак дорогой... бледнеющий... неясный...*» [1]. Ланцюг парцелятивів підкріплений градацією, що допомагає простежити динаміку образу. Бажання ліричного героя не розгубити в пам'яті риси «дорогого привида», мрія знову поєднатися з коханою архітектонічно увиразнені відсутністю фінальних знаків між епітетами-парцелятами.

Пунктуаційно-графічним увиразненням супроводжується парцельована епітетна структура у вірші О. Ольжича «*Весна. (Остання чи передостання?)*» [1]. Окрім синтаксичного відмеж-

ування від означуваного поняття епітети ще додатково відокремлюються дужками, що посилює цілісність означальної частини й мотив зтяжнього, томливого очікування.

Унікальний випадок розміщення частин парцельованих епітетних структур спостерігаємо у віршах П. Тичини «*Трояндний! Молодий! Бій!*» [1], М. Рильського «... *безтілесна, невідома! Ти*» [1], М. Волошина «*Невозвратимое! Ты гаснешь в высоте...*» [2, т. 1, 79], В. Маяковського «*Нежные! / Вы любовь на скрипки ложите*» [1]. Означальні частини епітетних структур знаходяться в препозиції і відокремлені від означуваних слів знаком оклику. Дозволимо собі не погодитись із тезою О. Каркошко, яка стверджує, що «відокремлений фрагмент завжди знаходиться в постпозиції відносно основної структури» [4]. Означальні частини містять ознаки синсемантичності й виступають парцелятами відносно базових частин, які знаходяться в постпозиції. За такої організації епітети потрапляють у сильну позицію (початок вірша і строфи) й, до того ж, увиразнюються емфазою. Препозиція парцелятів підкреслює першорядність ознак, якість набуває характеру самодостатності.

Поєднання прийомів парцеляції та антитези спостерігаємо у віршах М. Волошина: «*Я свят грехом. Я смертю жив. В темнице / Свободен я. Бессилием – могуч. / Лишенный крыл, в паренях равен птице*» [2, т. 1, 202], З. Гіппіус «*Побежало тесно, тучно, / Многоногое Оно. / Упоительно – и скудно. / Хорошо – и все равно*» [1]. Антитеза, що є засобом організації усіх епітетних структур, передає антиномічну сутність ліричних героїв М. Волошина і З. Гіппіус, двоякість їхнього ества. Парцеляція ж увиразнює цю ознаку, а також архітектонічно посилює мозаїчний характер образів, що вбирають різноманітні прояви і форми буття.

Псевдоконтактна парцеляція передбачає відсутність між парцельованими частинами словесних одиниць (що наближує її до контактної парцеляції) та розташування базової частини й парцелята в різних композиційних елементах тексту. Частини таких парцельованих структур характеризуються більшим інтонаційно-семантичним розривом, тому не можуть визначитися як контактні. Епітетні структури, організовані за принципом псевдоконтактної парцеляції, відіграють вагому роль у створенні смислової цілісності тексту, оскільки об'єднують його композиційні частини. Показовими тут є епітетні структури М. Волошина, у яких означуване поняття розміщується в заголовку, а парцельовані епітети – в першому вірші поетичного твору: «*Тангейзер [у заголовку – І. Б.] // Смертний, избранный богиней...*» [2, т. 1, 18], «*Матрос [у заголовку – І. Б.] // Широколиц, скуласт, угрюм, / Голос осиплый, тяжкодум*» [2, т. 1, 320]. Об'єднання різних композиційних частин однією епітетною структурою сприяє цілісності поетичного твору. Характерно, що означувані поняття обох епітетних структур архітектонічно проявляються лише в заголовках і не дублюються в текстах творів. Таким чином, парцельовані епітети виконують у названих поетичних творах функцію маркерів означуваних понять; означуване поняття, яке залишається в сильній позиції утворює магістральний смисловий центр, а парцельовані епітети стають носіями лейтмотивних значень.

У поетичному творі М. Волошина «Дикое поле» парцельована епітетна структура скріплює дві строфи, причому ланцюжок парцелятів охоплює повністю другу строфу: «...*Темная Киммерийская степь. // .../ Вся могильниками покрыта – / Без имян, без конца, без числа... / Вся копытом да копьями взрыта, / Костью сеяна, кровью полита, / Да народной тугой поросла.*» [2, т. 1, 282]. Псевдоконтактна парцеляція виконує в цьому випадку дві основні функції: з одного боку вона архітектонічно об'єднує строфи, зберігаючи, таким чином, магістральний образ твору – степ; з іншого – «виступає як засіб посилення зображального контрасту» [11, с. 87]. У першій строфі степ постає перед читачем як безмежна і прекрасна просторинь, яка споглядається з віддалі і тому малюнок її більш узагальнений. Це увиразнюють епітетні структури «*голубые просторы*», «*ширь земли*», «*небесная лепь*». У другій строфі кут зору змінюється, відстань зменшується і перед читачем відкривається стоптана і всіяна кістками земля, покрита могильниками й залита кров'ю. Те, що зовні здавалось повним краси, зблизька відкриває усі свої рани. Але при цьому степ не змінюється, не стає іншим, просто існує в різних проявах. Прийом розмежування епітетних структур псевдоконтактною парцеляцією підкреслює цей контраст і, разом з тим, акцентує єдність образу, його неподільність у різноманітні прояви.

У творах поетів-модерністів фіксуємо приклади епітетних структур, організованих за принципом поєднання псевдоконтактної та дистантної парцеляції. Так у віршах Б. Лепкого «*І України я шукав на карті, / Шукав, шукав, та не було її. // Розірвана граничними стовпами, / Осяяна загравою пожеж / І розпанахана ворожими мечами, / Конала тихо серед власних меж*» [1] частини парцельованої епітетної структури розміщуються у різних строфах і роз'єднані рядом словесних одиниць. Такі парцельовані епітетні структури відіграють вагому роль у створенні смислової цілісності тексту, оскільки об'єднують його композиційні частини. Додатковий заряд емфатичності епітетна структура отримує через зміну відмінка в парцеляті, за рахунок чого відбувається і зміна суб'єкту. У перших двох віршах роль суб'єкта виконує ліричний герой («я»). Об'єктом виступає Україна, на яку і спрямована дія. Означуване слово парцельованої епітетної структури знаходиться в родовому відмінку. Поява парцелята в третьому вірші змінює суб'єкт-

об'єктні відношення: ініціативу дії перехоплює об'єкт – Україна, на що вказує називний відмінок означальних. Таким чином, зміна відмінку в парцеляті покликана звернути увагу на об'єкт, вивести його в суб'єктну площину й актуалізувати увагу на його ознаках.

За принципом поєднання дистантної та псевдоконтактної парцеляції організована епітетна структура у віршах О. Блока «*Теперь проходит предо мною / Твоя развенчанная тень... // С благоволеньем? Иль с укором? / Иль ненавидя, мстя, скорбя?*» [1]. Розташування у різних строфах означуваного слова й епітетів-парцелятів створює ілюзію віддалення ознак від означуваного; ліричним героєм лише вгадуються характерні риси, які означають ходу коханої. Межа строф поетичного твору О. Блока стає символом тієї таємничої завіси, якою огорнений образ героїні. Ланцюг епітетів, розміщених вже у наступній строфі, стає ключем до розуміння образу, парцеляція ж вказує на його неоднозначність, невизначеність чи мінливість.

Дистантна парцеляція в епітетних структурах передбачає наявність між парцельованими компонентами словесних одиниць, наприклад: «*Хмарки радісні, блакитні / Розпливаються в повітрі. / Нече фарби на палітрі, / Сяйвом-золотом оточені, / Линуть, / Плинуть / Поки згинуть, / Позолочені*» Г. Чупринки [1], «*Чертовка мнется, чертовке стыдно... / Сама худая, без лица*» З. Гіппіус [1], «*Не смоят любовь / ни ссоры, / ни версты. / Продумана, / выверена, / проверена...*» В. Маяковського [1] та ін. Через прийом дистантної парцеляції відбувається розмежування зображальних деталей. Нанизування парцелятів утворює ланцюг ознак, який архітектонічно підкреслює багатосторонність образу, адже «конструкції з декількома послідовно розташованими парцелятами представляють розгорнуте висловлювання, відображають синтаксичними засобами повне охоплення мікротеми» [3]. Таку ж функцію виконує ланцюг парцелятів у віршах М. Волошина «*Ты – целитель! Ты – даятель! Отвратитель тусклых бед! Гневный мститель! Насылатель черных язв и знойных лет!*» [2, т. 1, 106]. Образ бога Аполлона відкривається у всій його широті та неоднозначності, чому сприяють також епітетні каскади. Парцеляція покликана посилити контраст між семантично антонімічними ознаками – з одного боку Аполлон рятує від лиха, з іншого – з метою помсти насилає ці лиха.

У поетичних текстах українського і російського модернізму парцеляція є одним із найефективніших засобів оновлення епітетної структури. Прийом парцелювання стає дієвим засобом вираження нових тенденцій в літературі – створення неоднорідних, мозаїчних образів, вираження емоційно-настрійових зламів. Організація епітетної структури за принципом парцеляції сприяє акцентованому увиразненню якості, передачі смислового контрасту, тематичного перелому. Завдяки парцелюванню ознака часто виступає на передній план, набирає рис узагальненості й самодостатності.

Список використаних джерел

1. Бібліотека класиків поезії всіх країн // Клуб поезії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.poetryclub.com.ua.
2. Волошин М. Собрание сочинений : в 10 т. / сост. и подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова ; коммент. В. П. Купченко / Максимилиан Волошин. – М. : Эллис Лак, 2000 – 2010.
3. Зелепукин Р. О. Парцелляция в художественной прозе В. Токаревой : структура, семантика, текстообразующие функции : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Зелепукин Роман Олегович; Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М. А. Шолохова. – М., 2007 – 26 с.
4. Каркошко О. П. Парцелляция : структура, семантика, функция : на материале русского и немецкого языков : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.19 / Каркошко Оксана Петровна ; Адыг. гос. ун-т. – Майкоп, 2011. – 25 с.
5. Копнина Г. А. Парцелляция [Електронний ресурс] / Г. А. Копнина // Научная библиотека Института естественных и гуманитарных наук (КрасГУ) / Сиб. Федерал. ун-т. – Красноярск, 2001–2008. – С. 102–105. – Режим доступу: http://library.krasu.ru/ft/ft/_articles/0070223.pdf
6. Максимов Л. Ю. Присоединение, парцелляция и текст / Л. Ю. Максимов // Русский язык в школе. – 1996. – №4. – С. 80–91.
7. Покровская Е. Особенности синтаксиса русского языка в модернистском тексте (на материале эссе М. И. Цветаевой «Наталья Гончарова») [Електронний ресурс] / Елена Покровская // Русский язык. – 2001. – № 7. – Режим доступу: <http://www.relga.sfedu.ru/n61/rus61.htm>
8. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.
9. Свідзінський В. Є. Твори : у 2 т. / вид. підготувала Елеонора Соловей / В. Свідзінський. – К. : Критика, 2004. – Т. 1. Поетичні твори. – 584 с.
10. Сковородников А. П. О классификации парцеллированных предложений в современном русском литературном языке / А. П. Сковородников // Филологические науки. – 1978. – № 2 (104). – С. 58–67.

11. Сквородников А. П. О функциях парцелляции в современном русском литературном языке / Сквородников А. П. // Русский язык в школе. – 1980. – № 5. – С. 86–91.
12. Чепиль А. Р. К вопросу о структурно-семантических и функциональных характеристиках парцеллированных конструкций / Александра Романовна Чепиль // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2011. – № 4. – С. 166–168.

Summary. This article analyzes epithetical structures organized on the principle of parceling in poetic texts by ukrainian and russian modernists. It examines architectonic types of parceled epithetical structures, their functional possibilities. Established the relationship between the organization of parceled epithetical structures and the nature of the main trends of modernism in poetry day.

Key words: *emphatic meaning, epithetical structure, modernistic text, parceling.*

УДК [821.111:821.161.1]–31:82.091

О.А. Бежан

ФЕНОМЕН ТРАВМИ У ЛІТЕРАТУРІ ПРО КАТАСТРОФУ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ ПРОЗИ)

*«Для мене Голокост не закінчився...»
(Людина, що вижила після Катастрофи).*

У статті розглядається феномен травми як моменту впливу на психологію людини. Йдеться про травму Голокосту, яка увійшла у свідомість людства як травмуючий спогад. Матеріалом дослідження стали романи російських (В. Гроссман та А. Кузнецов) й американських письменників (В. Стайрон, Дж. Фоер). Вони, доводить авторка, пережили та досягнули жахи Другої світової війни, включаючи сюди і Голокост.

Ключові слова: *катастрофа, Голокост, травматичні спогади, колективна травма, індивідуальна травма.*

Актуальність. Вплив, який Друга світова війна здійснила на життєвий досвід різних поколінь, з плином часу здається все більш суттєвим. Ні історична наука, ні психологія не знаходять у своєму арсеналі достатніх теоретичних та практичних напрацювань, аби дослідити, на скільки поколінь буде поширюватись подібний досвід і наскільки *травматичним* він буде для поколінь майбутніх. Вважалося, що суперечки та конфлікти з приводу пам'яті про події «Великої війни» та Голокосту будуть поступово відходити у минуле, але ми спостерігаємо зворотній процес: пам'ять про Голокост, стає проблемою космополітичною, а збереження цієї пам'яті – завданням первинним та нагальним. Отже, беручи до уваги вище сказане, у даній статті ми зробили спробу розглянути місце та значимість феномену травмуючої пам'яті на прикладі творів американських та російських письменників (В. Стайрона, Дж. Фоера; А. Кузнецова та В. Гроссмана).

Теоретичне обґрунтування. Незважаючи на безліч суперечок, пов'язаних з відношенням до конструкту травми, беззаперечним є той факт, що історичний досвід післявоєнного суспільства піддавався ідеологічному насильству. Засвідчує це і Катастрофа. Події Голокосту як травматичні події минулого набули свою нинішню значимість лише наприкінці 1970-х років, у першу чергу, у зв'язку з процесом Ейхмана в Єрусалимі та процесом над злочинцями Освенціму у Франкфурті. Неабиякий резонанс мав і американський чотирисерійний телефільм «Голокост», що вперше з'явився на екранах в 1978 році і надав цій темі дискусійне забарвлення. Так, у своїй промові науковець Кембриджського університету Олександр Едкін влучно назвав Європу «гарячою точкою» пам'яті» [9]. А на думку дослідника К. Платта, «одним з методів “дисциплінації пам'яті” є виявлення колективної самосвідомості через концепт “травми”, дія якої приводить до відсторонення минулого та повернення витісненого» [9].

Перш ніж досягнути поняття «травми» у літературознавчому та загальнокультурному її тлумаченні, слід, на наш погляд, розглянути її сенс у значенні психологічно-соціальному. Так, дослідниця Кеті Каруз у своїх тривалих дослідженнях, приходять висновку, що «слово “травма” етимологічно походить від грецького «рана», а первинне її значення було “рана, що вразила тіло» [11, 3]. Пізніше дане поняття стало широко вживаним у психіатрії, яка й звузила його до розуміння «рани, що вразила розум» [11, 3]. З плином часу змінюється не тільки значення, але й

значимість даного поняття. Рут Лейс наголошує на тому, що перше зацікавлення щодо вивчення даного феномену приходить ще з подіями Першої світової війни, коли за словами лікарів, солдати поверталися «травмованими і їх рани, були більшою мірою психологічними, ніж органічно природними» [15, 83].

Увага до такого роду досліджень загострилася у зв'язку з подіями Другої світової війни та війни у В'єтнамі. Лише після цього, стверджує дослідник Ф. Кодд, «патології, які маркувалися різними термінами, як от “повоєнний невроз”, “контузія”, “боротьба зі втомою”, “синдром сивайвора (з англ. survivor – людина що вижила. – О.Б.)” насправді були проявами одного і того ж самого стану, відомого як «травма», або Посттравматичний Стресовий Розлад (ПТСР)» [12, 2].

Зазначимо, що Філіп Кодд звертає увагу на те, що теоретичне обґрунтування феномену «травми» відбулося у рамках декількох психологічних шкіл та методик. Базисом для розуміння ідей «травматичного феномену» дослідник вважає «деконструктивну» теорію Ж. Деріди та теорію психоаналізу З. Фрейда. Перша дає можливість знаходити приховані смисли поняття; друга наголошує на тому, що періодично у рангу витребуваних будуть опинятися поняття «латентність (прихований стан)» та «опрацювання» [12, 96], тобто проблеми подолання травми. У цьому випадку, каже З. Фрейд, ми говоримо про «лікування розмовою», бо це метод, який допомагає людині вербалізувати думки, фантазії та мрії через вільні асоціації [14, 235].

Підкреслимо що сьогодні засвоєння історії Глокосту та її наслідків переважно відбувається через писемне слово та літературу: розповіді про страждання, оповіді очевидців та сивайворів складають свідчення, що подають трагічні події у художній чи документальній формі. У такому випадку поняття «травми» використовується для опису психологічних наслідків насильства, від якого постраждали жертви Катастрофи та визначає окреслений спектр психологічних відхилень, з якими травмована людина стикається. Як правило, це неможливість продовжувати повноцінне психічне життя після пережитого. Але, на думку багатьох філософів та істориків, найбільшою трагедією для євреїв і людства загалом є той психологічний спадок, який принесли з собою уцілілі. Так, дослідник П. Келлерманн стверджує: «Я особливо цікавлюсь тим, як “колективна травма” на дуже глибокому рівні впливає на кожного. Вона навіть переходить з покоління у покоління та стає частиною культурної ідентичності» [8]. У ході тривалих досліджень він виявив цікавий факт: нащадки жертв Голокосту дуже часто переживають у снах та фантазіях жахи Другої світової війни, які відчули на собі їх прабабушки. Метафорично, він пояснив це так: «Травма як тінь, яка присутня у душах людей, і ця тінь потрапляє у душі їх близьких» [8].

Спогад, переробка та забуття травми – все це точки одного континууму, який ми маркуємо як пам'ять. Отже, все вище сказане свідчить про бінарний характер обох концептів – травма є невід'ємною частиною культурної пам'яті людства і окремого індивіда. Завдяки вивченню «механізмів» травматичної пам'яті виникає можливість зрозуміти закономірності історичного мислення окремого періоду. Ми посилаємося на вислів М. М. Бахтіна: «Пам'ять суперечливого буття, – писав дослідник, – не може бути виражена однозначними поняттями і однотонними класичними образами» [1, 520]. Саме таке травматичне й «суперечливе буття», відтворене у досліджуваних нами творах, потребувало особливого ставлення до проблеми травми та пам'яті. І у загальнолюдському, і у суто літературному сенсі.

Російську повоєнну літературу не можна уявити без учасників війни. Тому цілком закономірно, що письменники В. Гроссман та А. Кузнецов, прагнучи нагадати про пережите конкретними свідченнями, доповнюють колективний *травматичний* досвід свого читача. Вже тому після виходу та наступного арешту роману «Життя та доля» В. Гроссман, переживаючи, що його правда про війну не дійде до читача, аргументував необхідність публікації ще й так: «Людська свідомість, звертаючись до минулого, виокремлює згусток великих подій...» [4, 229]. Провідні події, наведені у романі письменника, покликані залишити в часі і в житті людей, по-перше, зусилля, що докладали заради Перемоги, а, по-друге, – ті страшні муки, яких зазнали радянські люди в сталінських та фашистських таборах. В. Гроссман досяг своєї мети, оскільки написане ним увійшло у пам'ять багатьох як історична правда. Важливою особливістю книги є те, що сам автор був учасником подій Великої війни, і спогади про неї стали важливою її частиною: «Життя, що вирувало на землі сотні мільйонів років тому, грубе і страшне життя первісних чудовиськ виривалося з могильних товщ, знов ревла, топтавши ножищами, вило, жадібно рвало, жерло все довкола себе (...) В цю ніч сорок штабних командирів загинули серед вогню в бліндажах, що були зруйновані...» [3, 28–32].

Є у творі письменника свідчення *колективної і національної травми* – в останні хвилини перед стратою його герої (Віктор Штрум, Анна Семенівна, Софія Осипівна, маленький Давид) відчувають всебічну близькість, бо очікування близької смерті об'єднує всіх. Звідси потрясіння, яке переживає сучасна людина, читаючи про враження героїні В. Гроссмана, що вже стоїть перед дверима газової камери: «Софію Осипівну вразило дивне відчуття. В оголенні молодих та старих тіл ... оголилося приховане під ганчір'ям тіло народу» [3, 514].

Носієм індивідуальної травми є у творі автобіографічний герой письменника фізик Віктор Штрум. Найпринизливіші сторінки роману «Життя та доля» віддаються автором передсмертному листу матері Штрума, у якому Анна Семенівна описує жахи гетто і щоденне очікування смерті. Переживаючи разом з матір'ю її травму, Віктор стає часткою цих травматичних подій і разом з тим носієм колективної травми, яку матір маркує у такій спосіб: «Довкола мене були люди однієї долі (...) Люди, Вітя, живуть так, як ніби попереду довгі роки. Не можна зрозуміти, нерозумно це чи розумно, просто так воно є (...) ... євреїв посилають копати картоплю, риють глибокі рови в чотирьох верстах від міста, біля аеродрому, по дорозі на Романівку. Запам'ятай, Вітю, цю назву, там ти знайдеш братську могилу, де лежатиме твоя мати» [3, 72–78].

Все це підтверджує думку про те, що пам'ять про Голокост набуває космополітичних рис, вже досить часто «Голокостом» називають крайні прояви насильства, наприклад, «кампучійський Голокост», «вірменський Голокост» і т.ін. Зворотню ж стороною такого універсалізму виявляється націоналізація культурної і комунікативної пам'яті про Голокост та жахи війни [2].

Проблема осмислення травми у книзі А. Кузнецова «Бабин Яр» постає як у автобіографічному, так і в історичному ракурсі. Свій роман-документ автор починає писати ще будучи дитиною. Тому табір як такий та особливості перебування у ньому малий Толик Кузнецов відтворити не міг, бо сам там не був. Але навіть зовнішні спостереження хлопця дають можливість уявити те, що відбувалося. Орієнтуючись на документальну сповідь, автор «Бабиного Яру» підкріплює її травматичними спогадами Діни Пронічевої, яка дивом вийшла з Пекла-Яру живою. Вона жадає позбутися страшної пам'яті і тому неохоче розмовляє про вже давні події. Автор зазначає: «Мені довелося докласти чималих зусиль переконати її розповісти, як їй, єдиній із розстріляних у вересні 1941 року 70 000 євреїв, пощастило врятуватися ... Вона не вірила, що це може бути опубліковано і що це комусь потрібно. Її розповідь тривала кілька днів, перемирюючись із серцевими нападами» [16, 88]. Що ж зупиняло свідка історії? Скоріше за все те, про що пізніше напише Х. Вальцер: «спогад про колективні історичні травми і їх переробка залежать від того, яким чином ці спогади використовуються в сьогоденні» [2].

Історична пам'ять, пов'язана з подіями Другої світової війни, концтаборами та Голокостом, у творах американських письменників виглядає дещо по-іншому. Це пам'ять опосередкована, у більшості випадків це розповідь про події, які оповідач не бачив, а про які він тільки чув. Але знову нагадаємо З. Фрейда: людина лікується від страхів, якщо «проговорює їх».

Виходячи з ситуації, спроби прокоментувати трагічне минуле на Заході називають *традуванням* минулого» [2] (*tradere* від лат. – передавати, сповіщати). Зазначимо, що саме такий вид декодування та переробки *травми* використовується у романі В. Стайрона «Вибір Софі». Так, оповідач Стінго, який нічого не знав про Голокост, дізнається про нього зі слів полонянки Аушвіцу і тим самим поповнює свою історичну пам'ять новим досвідом та вступає в процес переробки травматичних спогадів разом з жертвою. Травматичні спогади про приниження і знущання, які пережила Софі, у цьому випадку накладається на травматичне минуле південця Стінго, що відчуває свою провину за рабовласництво. У порівнянні Польщі та Півдня США народжується відчуття колективної травми: «Польща ... до болі гарна країна, багато у чому схожа на американський Південь – принаймні Південь, яким він був в інші, не настільки віддалені часи» [16, 268]. І далі: «У Польщі і американського Півдня є одна похмура схожа риса ... це стосується расової проблеми, яка... призвела до виникнення одночасно жорстокості і страждання, фанатизму і розуміння, ворожості і відчуття товаристства, експлуатації і жертвності, пекучої ненависті і безнадійної любові» [16, 269].

Підкреслимо, що травмоване сприйняття війни як людського божевілля, запропонована В. Стайроном, нагадує філософему світу-хаосу В. Гроссмана, поглинаючого все святе на землі. Інша річ, що російський автор, перебуваючи у самій гущі війни під Сталінградом, не забув її подробиці й жахи і через багато десятиліть. Важливим для роману В. Стайрона є те, що він не тільки фіксує вплив травматичної пам'яті на психофізичний стан героїні, а й підкреслює: маючи такий досвід, людина не може жити «як усі» і тому намагається викреслити його із своєї свідомості. Софі це зробити не вдалося – звідси її бажання смерті як звільнення. Це в романі підтверджує і Стінго: «Вона твердо вирішила забути про безумство минулого – у тій мірі, в якій легко уразливий, захоплений спогадами мозок міг їй це дозволити» [16, 119].

Нехай випадково, але, зближуючись з Софі, Стінго осягнув її біду; більше того, він зрозумів, що жахи Освенціму стають «точкою зламу» його біографії – ці факти європейської історії довгий час залишалися невідомими для американців. Тепер, дізнавшись про подробиці фашистського плану знищення «людей нижчої раси», він не може жити так, як раніше. Отже, він стає носієм колективної травми. Додамо, що Стінго згадує історичне минуле Півдня як суто *національний досвід* Америки приниження людини іншої раси.

Результатом постмодернового сприйняття та подолання травми можна вважати роман Дж. Фоера «Усе освітлено». Для цього є свої підстави: «Зрештою, – пише теоретик постмодернізму І. Хасан, – постмодернізм можна сприймати як безперервну спробу самовизначення.., пов'язану

з епохальною кризою ідентичності» [10, 33–34]. Отже, мотив пошуку свого коріння, що став провідним у творі молодого американця, поєднуючись з мотивом набуття своєї індивідуальності, мав провести героя крізь низку потрясінь. Травмуючим комплексом у цьому творі стало українське містечко Трохимбрід, в якому фашисти знищили всіх євреїв. Розгортаючи оповідь на цю тему, письменник доводить: проблема визначення себе у світі та на тлі людства, стикаючись з проблемою людської та історичної пам'яті, залишається найактуальнішою.

Сюжетну канву твору складає подорож американця Джонатана до України з метою віднайти свідчення про свого діда та жінку, яка врятувала його під час війни. Таким чином, людина вирушає у подорож, покликану збагатити його власну пам'ять. Тобто згадування та подолання травматичних спогадів, допомагає людині знайти ґрунт для вирішення проблем, що хвилюють її сьогодні. Наратив твору будується на родинних історіях американця-єврея Джонатана та одесита Алекса. Аналізуючи їх сприйняття колективної та індивідуальної травми, можна з'ясувати, що пам'ять Джонатана та Алекса базується на спогадах їх близьких, бабусі, що розповідала про події Голокосту та Деда, що пережив їх: «Моя бабуся зберігала це фото більше п'ятдесяти років ... Її штетл, Колки, знаходився всього за кілька кілометрів від Трохимброду ... вся її родина була винищена» [13, 61]. У процесі комунікації (розповіді бабусі про пережите) травма індивідуальна трансформується у травму колективну (соціальну).

Носієм колективного типу травми у романі виступає Дед. Вирушаючи у подорож у ролі водія, сам того не знаючи, він починає рух у глибини свого минулого, а вже там відшукує себе істинного. Колись Дед зрадив товариша заради спасіння своєї родини. Багато років поспіль він жив з відчуттям *травматичної пам'яті*, яку він мав приховувати від усіх. Саме тому йому так важко розмовляти тепер з Августиною: «А оце Гершель», – сказала стара. «Йдемо», – сказав Дед. «Не йдіть», – попросила вона. «Замовкни», – обірвав він. «...Гершель і Елі були найкращими друзями, але Елі мусив застрелити Гершеля, бо інакше застрелили б і Елі». «Та замовкни», – знову сказав Дед. «Та ти ж брешеш про все це» [13, 152]. Усвідомивши сказане, пригадаємо висновок М. Коваль про те, що «пам'ять, особливо травматична, часто стає поштовхом до екстремальних спонтанних вчинків» [6, 211]. У випадку з Дедом вона стала могутнім поштовхом до його самогубства.

Зустріч героїв з Августиною націлена на відтворення та розв'язання ще одного, не менш важливого, травматичного досвіду – йдеться про національну пам'ять. Під час подорожі Дед неодноразово і зневажливо називає Джонатана «жидом», і це приниження іншої особи ніби допомагає йому абстрагуватися від власного минулого. Вульгарний антисемітизм єврея Деда дає підставу стверджувати, що він навмисно «сіє гнів», аби збентежити оточення. Отже, як події Голокосту, так і пережитий власний біль приниження змушує Деда стати відлюдником.

Досліджуючи закономірності формування і розвитку національної історичної пам'яті, американський критик Дж. Янг стверджує: «культивує спільне пригадування минулого, ми продовжуємо створювати загальне ставлення до нього» [17, 212]. Це твердження дає підставу погодитися і з узагальненням Т. Н. Денисової, яка пише, що у романі Дж. Фоеера «весь сенс ... подвійного квесту ... зводиться до центрального епізоду – зустрічі із примарною, але все ж таки реальністю Голокосту» [5, 31].

Отже, дивлячись крізь призму травми та пам'яті на історію людства взагалі та на історію Голокосту зокрема, російські та американські письменники В. Гроссман, А. Кузнецов, В. Стайрон та Дж. Фоеер своєю прозою засвідчують, що проблема історичної травми минулого містить у собі систему координат, направлену на оцінку сьогодення та майбутнього. Таким чином, новітня проза кінця ХХ початку ХХІ століття є підтвердженням того, що минуле живе в нас сьогоднішніх і продовжує існувати на рівні відчуттів та на рівні самосвідомості. А головний смисл, який вкладають в нього люди, залежить від того, які вимоги висуває до людства сучасність.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.
2. Вельцер Х. История, память и современность прошлого. Память как арена политической борьбы / Х. Вельцер // Русский журнал. – 2005. – №2–3 (40–41). [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/vel3.html>
3. Гроссман В. Жизнь и судьба / Василий Гроссман. – М. : Книжная палата, 1988. – 832 с.
4. Дедков И. Жизнь против судьбы / И. Дедков // Новый мир. – 1988. – №11. – С. 229–241.
5. Денисова Т. Н. Всесвітні трагедії від Джонатана Сафрана Фоеера / Т. Н. Денисова // Слово і час. – 2009. – №1. – С. 28–38.
6. Коваль М. Актуалізація морально-етичних дилем сучасності та проблема пам'яті в романі Н. Бейкера «Контрольно-пропускний пункт» / М. Коваль // Література США : роздуми, есеї, розвідки. – 2006. – № 3. – С. 204–214.
7. Кузнецов А. Бабин Яр / Кузнецов А. ; [пер. з рос. С. Батурина]. – К. : САМІТ-КНИГА, 2009. – 352 с.

8. Общество и коллективная травма: Семинар Питера Келлермана [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : <http://peterfelix.tripod.com/home/Russian.pdf>
9. Пошолок М. Культурная память в странах Восточной Европы. Научные чтения Кембриджского университета / М. Пошолок // Русский журнал. – 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/ra35.html>
10. Хассан І. Після постмодернізму: пошуки естетики довіри / І. Хассан // Американська література на рубежі ХХ – ХХІ століть : Матеріали ІІ Міжнародної конференції з літератури США. – К. : Вид. ІМВ, 2004. – С. 31–44.
11. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History / C. Caruth. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. – 168 p.
12. Codde Ph. Postmemory, Afterimages, Transferred Loss: First and Third Generation Holocaust Trauma in American Literature and Film / Ph. Codde // The Holocaust, Art, and Taboo: Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation. – Heidelberg: Winter, 2010. – P. 61–72.
13. Foer J. S. Everything is Illuminated / Jonathan S. Foer. – Boston, New-York : Houghton Mifflin Company, 2002. – 276 p.
14. Lacan J. The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis : [translated with notes and commentary by Anthony Wilden] / J. Lacan. – Baltimore: Johns Hopkins Press, 1981. – 235 p.
15. Leys R. Trauma: a Genealogy / R. Leys. – Chicago: University of Chicago Press, 2000. – 312 p.
16. Styron W. Sophie's Choice / W. Styron – NY: Vintage Books, 1992. – 562 p.
17. Yang J. E. The Arts of Jewish Memory in a Postmodern Age. Modernity, Culture, and «the Jew» / J. E. Yang. – Stanford, CA: Stanford UP, 1998. – 211 p.

Summary. The article deals with the phenomenon of trauma as a time effect on human psychology. It is about the Holocaust trauma that has gone into the consciousness of humanity as traumatic memories, collective trauma, individual trauma. The material of studies were Russian novels (V. Grossman and A. Kuznetsov) and American writers (W. Styron, J. Foer). The author argues, that they survived and has achieved the horrors of the Second World War, including the Holocaust.

Key words: Disaster, Holocaust, traumatic memories, collective trauma, individual trauma.

УДК 821.161.1

Ю.С. Белова

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СКАЗОК ЕКАТЕРИНЫ II

Статья посвящена висвітленню ідейно-художнього своєріддя казок Катерини II, аналізу їхнього походження та призначення, опису особливостей характеротворення. Автор надає класифікацію казок імператриці, розглядає їхню структуру та зміст, а також обґрунтовує актуальність творів. У статті наведений порівняльний аналіз двох казок, підкреслені їхні відмінності та схожі риси.

Ключові слова: літературна казка, фольклорна казка, функції головного героя, педагогічний зміст.

Современные литературные критики неоднократно обращались к вопросу изучения жанра сказки и его развития. Так, развитие представлений об этом жанре подробно изложены в трудах А.Н. Пыпина, С.В. Савченко, Ю.М. Соколова. Наша задача – выявить особенности зарождения и развития сказки как литературного жанра в 18 веке, и определить, как отразились литературные тенденции того времени в творчестве Екатерины II.

Общественный и литературный интерес к сказке возник в 18 веке. Однако определение литературной сказки как жанра в то время значительно отличалось от сегодняшнего. Как отмечает К. Азадовский, в 18 веке сказкой называли французские «рыцарские романы». Сказка отождествлялась в большинстве случаев с литературной повестью. Так, в журнале «Патриот» (1804 г.),

вышла анонимная статья «Взгляд на повести или сказки», в которой выдвигается мысль, что «Бедная Лиза» Карамзина, это ни что иное как сказка. Еще одна статья «О сказках и романах», вышедшая в свет в 1806 году, в журнале «Аврора», объясняет влияние арабских и персидских сказок на становление жанра романа. Таким образом, сказка отождествляется еще и с романом.

Первые сказочные опыты в литературе носили волшеббно-богатырский или волшеббно-приключенческий характер, опирались на традиции бытовых сатирических сказок и повестей XVII в. Одновременно возникают профессиональные литературно-сказочные произведения и популярно-массовые. В профессиональной литературе второй половины XVIII в. зарождается жанр «сказочной» поэмы («Душенька» И.Ф.Богдановича, «Бахариана» М.М.Хераскова, поэмы Н.М.Карамзина). Сказочное начало в литературе проявляется и в аллегорических нравоучительных «сказках» Екатерины II.

Перу Екатерины принадлежит 2 детские сказки: «Сказка о царевиче Хлоре» и «Сказка о царевиче Февее», и одна сказка, послужившая основой для написания комической оперы «Горебагатырь Косометович». Бытует мнение, что основой для написания оперы «Федул с детьми» также была сказка, написанная Екатериной в 1781 году, однако мы не обнаружили фактов, доказывающих это утверждение, поэтому не относим указанное ранее произведение к жанру сказок.

Известно, что 12 декабря 1777 г. у Екатерины II появился внук – великий князь Александр Павлович. Находясь далеко не в отличных отношениях с сыном Павлом, Екатерина связывала все свои династические планы именно с внуком. Поэтому она уделяла немало внимания воспитанию в нем будущего государственного деятеля и монарха в частности. Попробовав себя в роли драматурга, императрица решает испытать свой талант и в качестве «писателя-сказочника». Так, она пытается вложить в ум подрастающего внука важные качества бедующего монарха и основные идеи государственного правления уже с детства по средствам сказки. Уже в 1781 г. императрица сочиняет своему четырехлетнему внуку нравоучительную «Сказку о царевиче Хлоре». Это назидательная, несколько наивная, а по своим литературным достоинствам – даже примитивная сказка.

Итак, сюжет сказки довольно прост: юный Хлор, сын князя Кия, был похищен киргизским ханом. Для «узнания его дарований» хан посылает царевича «сыскать цветок – розу без шипов, которая не колется». В процессе поисков дивного цветка юноша встречается с множеством препятствий и соблазнов: это и «льстивые люди», «веселящиеся люди», «пьяношатающиеся в безобразии около волынщика», рыночные торговцы и т.д.; последним препятствием становится гора с крутой и каменистой тропинкой, ведущей к конечной цели путешествия – «Храму Розы без шипов».

Рассматриваемая нами сказка своим идейно-тематическим содержанием целиком соответствует литературным законам XVIII века. Как известно, литература эпохи Просвещения представляет собой художественное воплощение просветительских идей о необходимости воспитывать честного, добродетельного, справедливого человека. Именно эта идея и лежит в основе развития сюжета сказки Екатерины.

Что же касается сюжетно-композиционных особенностей «Сказки о царевиче Хлоре», то она очень схожа со строением народных сказок. Удивительно, но композиционное строение произведения Екатерины отвечает многим законам «волшебных сказок», выявленных В.Я. Проппом лишь два столетия спустя в XX веке. Так, Екатерина в «Сказке о царевиче Хлоре» использовала выделенные Проппом основные функции героев:

- первую из них мы наблюдаем уже в самом начале сказки – это функция «отлучки», когда один из членов семьи отлучается из дома.

«...царь получил неприятное известие, что соседи его беспокойно живут, въезжают в его земли и разные обиды творят пограничным жителям. Царь взял войска, кои в близости в лагере стояли, и пошел с полками для защиты границы. Царица поехала с царем.» [1, 206] В нашем случае эта функция усилена отлучкой обоих родителей. Таким образом, главный герой остается дома один, что служит основой для завязки сюжета.

- вторая – антагонист пытается произвести разведку

Некий хан «киргизской, на дикой степи кочующий с кибитками, полюбопытствовал видеть столь дивное дитя». А увидев царевича, пожелал хан увезти его с собой в степь. Сперва пытался он уговорить нянь привезти царевича в гости к хану, однако побоялись они гнева царского и запрета хозяйского и отказали в просьбе. Не остановило это хана, и решил он действовать обманым путем.

- антагонист пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею

Так, переоделся хан нищим и сел у ворот дворца, где жил Хлор. Будучи ребенком любопытным и милостивым, Хлор решает помочь бедному старику и дать ему милостыню. Хан не теряет выпавшей ему возможности и похищает царевича, увозит его в степь. Познакомившись с царевичем, похититель хочет удостовериться в его уме и необычности, о которых был так наслышан. Именно поэтому он решает отправить Хлора на испытание и дает царевичу задание принести «розу без шипов, которая не колется».

- герой подвергается испытанию, дабы получить свободу

На пути к выполнению задания Хлор встречает помощников с говорящими именами: Рассудок, Честность и Правда, которые проводят героя к заветной цели и помогают выполнить задание. Именно они и объясняют Хлору значение понятия «розы без шипов» как символа добродетели. Этот эпизод также является характеристикой жанра «волшебной сказки», описанного позже в 19 веке. И, наконец, найдя «розу без шипов, которая не колется» Хлор доказывает свое благородство, ум и смекалку и возвращается домой.

Если рассмотреть образную систему произведения, то она схожа с истинно фольклорной сказкой. Действие сказки строится на небольшом количестве главных героев: Хлор и хан. Однако система и иерархия героев значительно усложняется, появляется много второстепенных героев, чего не встретишь в народной сказке.

Маленькому Хлору помогает вдруг появившаяся дочь Хана Фелица. Она дает в помощники Хлору своего сына Рассудка, который провожает царевича к «розе без шипов». На пути герой встречает множество персонажей – лентяи, пьяницы, грубияны, которые пытаются сбить Хлора с пути и задержать у себя. Так, например, Рассудок помогает царевичу вырваться из сборища молодых людей, лежащих в праздности на траве, уйти от Лентяги Мурзы, который соблазняет Хлора мягким диваном и покойной жизнью. Всех героев сказки можно с легкостью разделить на положительных и отрицательных. К первым относятся сам Хлор, его отец и мать, провожатый Рассудок и мать его Фелица, а также Честность и Правда, повстречавшиеся на пути. К отрицательным же героям можно отнести хана, лентяев, пьяниц и бездельников, которых Хлор встречал по пути к горе, где растет «роза без шипов». В отличие от «волшебных сказок» 19 века, герои екатериненской сказки не вступают в открытое противостояние, черту между ними проводит сам автор.

Что касается образа самого Хлора, то его автор создала не до конца сказочным. Перед нами предстает не сказочный персонаж, а вполне реальный мальчик. Он не по годам развит, умен, сметлив, честен, добр и любознателен, но в то же время он как обыкновенный ребенок плачет, когда узнает, что его похитили из отчего дома. Хлор анализирует свои поступки, рассуждает и выносит урок из всего, что с ним происходит. Царевич также хорошо воспитан и поражает Хана знанием правил этикета и своей учтивостью. Хлор – единственный детально продуманный персонаж, этот факт позволяет сделать предположение, что Екатерина писала этот образ непосредственно со своего внука.

Не забывает Екатерина и показать в своей сказке эталон крестьянской жизни. Глазами Хлора видим мы видим идеалистическое описание крестьян «Не в дальнем расстоянии увидели дом крестьянский и несколько десятин весьма удобренной земли, на которой всякий хлеб, как-то рожь, овес, ячмень, гречиха и пр. засеян был...; подалее увидели луга, на которых паслись овцы, коровы и лошади. Хозяина они нашли с лейкою в руках- обливал рассаженные женою его огурцы и капусту; дети же упражнены были в другом месте – щипали траву негодную.» [1, 208]. Зайдя в дом крестьянина, Хлор увидел стол полный всяческих яств. Этот эпизод можно считать неким правилом, руководством для крестьян. Екатерина показывает, что только трудом должны быть заняты будни простых людей и лишь тогда их жизнь будет наполнена благополучием.

Что же касается структуры сказки, то здесь Екатерина II заимствует некоторые стилистические особенности у народной сказки. Так, мы видим традиционный сказочный зачин и концовку. Зачин: «До времен Кия, князя киевского, жил да был в России царь – добрый человек...» [1, 206]. И концовка: «Здесь сказка кончится, а кто больше знает, тот другую скажет». [1, 210]. Автор также использует сказочное трехступенчатое строение сюжета, вводит в сказку разговорную речь. Фигурируют здесь и фольклорные магические числа: три и семь. Когда родился у царя сын «дивной красоты», то было трехдневное празднество, а потом ребенок был под присмотром у семи нянек.

Наполнена сказка и множеством аллегорий. Дочь Хана Фелица является носителем счастья, сын ее – Рассудок также носит говорящее имя, он является воплощением ума, рассудительности. А роза без шипов – это классическая аллегория XVIII века – добродетель.

«Сказка о царевиче Хлоре» – это некий нравственный трактат Екатерины, направленный на воспитание умного, рассудительного, благородного правителя в лице своего внука. Автор хотела показать, что независимо от красоты правителя, стать отличным государственным деятелем ему помогут лишь добродетель, рассудок, правда и честность.

Сказка Екатерины не потеряла актуальность и сегодня. Спустя 200 лет это произведение обретает новую жизнь на подмостках современных театров. «Сказка о царевиче Хлоре» входит в постоянный репертуар театра Государственного музея-заповедника «Гатчина». Ее инсценировка прошла недавно в концертном зале ГМЗ с аншлагом. Театральные критики утверждают, что юные зрители высоко оценили одно из первых в России произведений, написанных специально для детей.

Вторая сказка была написана Екатериной в том же 1781 году, это «Сказка о царевиче Февее». Она значительно отличается от первого творения императрицы и по своему жанру близка более к оде, нежели к сказке. Нет здесь ни характерного для жанра сказки строения, ни аллегорических образов, ни даже сказочного сюжета. Все произведение направлено на воспеание положительных качеств монарха, идеализацию его образа. Итак, сюжет сказки довольно примитивен. Царь с царицей добросердечно правили государством, подданные их почитали и любили, однако, не было в семье их наследника. Решил царь обратиться за помощью к знахарю известному, и тот поведал, что проблема кроется в неправильном распорядке дня царице. «Негоже ей лентяйничать, спать днем и вести праздный образ жизни. Лишь, когда царица начнет работать, спать ночами и упорядочит свои будни, подарит ей судьба наследника». [1, 200] Так и произошло, вскоре родился на свет Февей. Треть сказки занимает описание правильного воспитания мальчика и восхваление его развитости и уникальности. Царевич развит был не по годам, рано начал ходить и говорить, сам научился читать и писать, выучил цифры. Даже «любимые его игрушки были те, чрез кои он получал умножение знаний». [1, 202] Кроме этого обладал царевич только лучшими человеческими качествами «имел доброе сердце, был жалостлив, щедр, послушлив, благодарен, почтителен к родителям и приставникам своим; он был учтив, приветлив и с добротством ко всем людям, не спорлив, не упрям, не боязлив, повиновался всегда и везде истине и здравому рас-судку, любил говорить и слушать правду, лжи же гнушался, даже и в шутках не употреблял». [1, 202] Вторую половину сказки автор рассказывает о поступках царевича. Узнаем мы о том, как попал Февей по ошибке в плен к татарам, его приняли за сбежавшего сына посла, однако царская охрана спасла царевича и освободила его. Февей, будучи добрым и справедливым, отпустил татар из-под стражи. Дал он золота и прохожему, который упал с коня и поломал ногу, наградил приданым овдовевшую дочь купца. Конец сказки также довольно прозаичен – Февей женился и стал править страной, а все им восхищались. Как видно из описания, сюжет сказки примитивен, здесь нет зачина, развития сюжета, нет и определенной концовки. Все повествование сводится лишь к воспеванию образа Февея.

Вполне очевидно, что в своем произведении Екатерина хотела описать идеального правителя, дать образец для подражания своему подрастающему внуку. Уже в самом начале сказки перед нами предстает идеальный монарх и это не Февей, а его отец «царь умный и добродетельный человек, который подданных своих любил, как отец детей любит: он излишними податями не отягощал никого, и при всяком случае людей сберегал, колико мог. Он великолепие, пышность и роскошь весьма презирал; однако же, при дворе его все было прилично его сану, чистенько». [1, 202] Наделена положительными качествами и жена его царица, особа умная, добрая и рассудительная. Показывая царскую семью только с положительной стороны, Екатерина намекала, что монарх априори не может быть плохим или не рассудительным. Принадлежность к царскому роду закладывает в человеке лишь положительные качества.

Какими же качествами, по мнению императрицы, должен обладать истинный монарх? Об этом мы узнаем из образа Февея. Он добр, рассудителен, справедлив, вежлив, обходителен, послушен, а главное он близок к народу. Именно эту характеристику неоднократно подчеркивает Екатерина, описывая Февея. «В царевиче нет надменности, он любит ближнего как самого себя, и быв сам человек, когда с кем говорит, то помнит, что говорит с человеком; всяк же из нас, говоря с ним и впервые, чувствует в своей душе некое ободрение и доверенность, кои Февей возбуждает снисхождением и учтивостью, душе его природною», [1, 204] – так характеризует царевича один из его подданных – Решемысл.

Если сравнить два образа монарха, представленных Екатериной в сказках, то образ Февея чересчур идеален и нереален. В нем нет изъянов, он отрешен от жизни и более схож на сказочного персонажа, нежели Хлор.

Екатерина вставила в свою сказку эпизод из реальной истории российского государства. В самом конце сказки узнаем мы о том, что войска Золотой Орды напали на земли русские и взяли в плен много мирных жителей. Царь, узнав об этом, отдал приказ отправить войско на войну с неприятелем и выгнать вражеские войска со своих земель. Русское войско одержало победу и взяло в плен несколько воевод татарской армии, дабы отомстить им. Однако Февеей выступил против этой затеи и приказал отпустить врага, т.к. «неприлично перенимать нам худое обхождение, пусть перенимают у нас люди Золотой Орды человеколюбивое обхождение с людьми и иные добродетели, и да будет у нас всякаго добра образец». Этот эпизод не только демонстрирует благородство царевича, но и несет глубокий политический смысл. Так, Екатерина хотела показать своему народу и Европе в частности, что Россия отнюдь не является отсталой страной в плане социального и культурного развития, а наоборот всем странам нужно учиться у русских людей благородству, отважности доброты и воспитанности.

Итак, сравнивая две детские сказки Екатерины можно отметить, что, несмотря на абсолютное различие их композиционного и жанрового строения их объединяет общая тематика и даже образ-

ная система. В обеих сказках главным героем является молодой царевич – дитя, перед нами предстает жизнь царской семьи и их подданных. Сюжет сказок носит морализаторский, назидательный характер и направлен на воспитание идеального монарха: доброго, честного, справедливого, близкого к народу и пользующегося уважением у стран-соседей. Также в сказках красной нитью проходит мысль о том, что только монархия является истинно подлинной системой правления в России и именно при таких условиях страна может процветать, жить в мире и быть защищенной от вражеских нашествий. Подобная мысль уже высказывалась Екатериной в исторических комедиях.

Список использованных источников

1. Введенский А.И. Литературная деятельность императрицы Екатерины II / А. И. Введенский. – СПб., 1893. – 235 с.
2. Грот Я.К. Екатерина II в переписке с Гриммом / Я.К. Грот – СПб., 1879. – 173 с.
3. Грот Я.К. Екатерина II и Густав III / Я.К. Грот – СПб., 1877. – 216 с.
4. Грот Я.К. Письма Ломоносова и Сумарокова к И.И. Шувалову / Я.К. Грот – СПб., 1862. – 115 с.

Summary. The article tells about tales of Catharine II. One can find here the analysis of their plot, purpose and ways of character formation. The author gives classification of Catherine's tales, explores their structure and plot, explains their topicality. The article includes the comparative analysis of two tales; the author outlines their similarities and peculiarities.

Key words: literary tale, folklore tale, functions of main hero, pedagogical purpose.

УДК 811. 112. 2'38: 821.112.2-1

Г.Д. Бенкендорф

КОЛОРИСТИКА ВІЙНИ В НІМЕЦЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ ПОЕТИЧНІЙ СВІДОМОСТІ

У статті аналізуються випадки вживання колоративів в описуванні такого явища як війна. Дослідження проводиться в аспекті національної мовної картини світу. Методологічною основою наукової доробки слугує запропонована автором антиномія теоцентризму / антропоцентризму. Для аналізу використано поезію німецьких авторів у часовому діапазоні 200 років (XIX-XX століття).

Ключові слова: колоратив, колористика війни, мовна картина світу, німецька поетична свідомість, теоцентризм / антропоцентризм.

Предметом дослідження є сприйняття і позначення кольорів в німецькій національній поетичній свідомості та їхнє відображення у віршованих текстах. Методологічною базою в дослідженні німецького національного кольорового спектру слугує антиномія теоцентризму / антропоцентризму [1]. Теоцентризм передбачає наявність глобальної творчої сили, яка споруджує світ і водночас закладає основи його забарвлення. Теоцентричність світового і національного забарвлення німецької мовної картини світу досліджувалася і доводилася нами на підставі золотого і блакитного кольорів [2; 3].

З другого боку, на особливу увагу заслуговує проблема вживання колоративів в контексті такого феномену як війна. **Мета цього дослідження** – проаналізувати антропоцентричну специфіку кольорового відображення війни в німецькій поетичній свідомості.

Німецька поетична свідомість відображає війну з двох боків: а) війну як глобальну історичну подію та її наслідки (Георг Тракль, Ганс Егон Гольтгузен, Ріхард Демель, Георг Гайм, *Гертруда фон ле Форт*, *Ангела Мігель*) б) війну як ситуацію, в якій опинився рядовий вояк, його долю (Вальтер Флекс, Герріт Енгельке, Гюнтер Айх, Ода Шефер). Серед колоративів, які було використано в німецькому поетичному доробку, нами були відмічені такі: *rot, schwarz, gelb, grau, golden*.

Центральне місце серед колоративів, використаних для позначення війни, посідають чорний (*schwarz*) і червоний (*rot*). У червоному кольорі акумульовано переважно негативну символіку. Цей факт підтверджують дослідники, що займаються вивченням символіки колоративів в німецькій мові [4, 86]. Червоний колір в класичній німецькій поезії пов'язано з образами диявола, ката, шибеника; в ньому втілено загрозу і смерть [7]. Відображення страждань, небезпеки, руйнації, смерті в текстах про війну нерідко відбувається за допомогою саме червоного кольору,

зокрема бачимо це в баладах Георга Гейма *Der Krieg* і Ріхарда Демеля *Anno domini 1812*. Георг Гейм змальовує червоним стихію вогню у вигляді дикого червоного пса, який знищує все навколо, в другому випадку – великою масою червоних нічних ковпаків (*roten Zipfelmützen*):

*In die Nacht er jagt das Feuer querfeldein
Einen roten Hund mit wilder Mäuler Schrein* [6, 243].

.....
*Und mit tausend roten Zipfelmützen weit
Sind die finstren Ebenen flackend überstreut ...* [6, 243].

В зображенні вогняної стихії Георг Гейм поєднує червоний колір з жовтим; в його поетичній свідомості полум'я вимальовується у вигляді жовтих кажанів, які впиваються пазурами в лісові дерева і пожирають їх.

*Und die Flammen fressen brennend Wald um Wald,
Gelbe Fledermäuse zackig in das Laub gekrallt* [6, 243].

Велике місто поглинає жовтий дим і воно безмовно гине в череві безодні:

*Eine große Stadt versank in gelbem Rauch,
Warf sich lautlos in den Abgrunds Bauch.* [6, 244].

Загроза і страх в художньому уявленні Георга Тракля акумулюються в червоній хмарі, де живе розгніваний бог:

*Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt* [6, 246].

Почуття загрози й страху через червоний колір в поетичній німецькій свідомості може виникати в самих різних комбінаціях, наприклад у контрастному протиставленні червоного і білого кольорів. Таки почуття в художньому уявленні Ріхарда Демеля виникають у вигляді червоного інею на березах:

... wie von *Blutfrost perlt es in den Birken,*

*auf den kalten Birken flimmert
rot der Reif, der mondbetaute.
Den Kaiser schauert* [6, 184 – 185].

Іменник *Blut* (кров), як субститут прикметника-коловративу *rot* зберігає всі його негативні художні функції – страждання, загрози, руйнацію, смерть. Криваво-червоною стихією у Ріхарда Демеля охоплено земний і небесний світ:

*aus dem Wolkensaum der Erde,
brandrot aus dem schwarzen Saum,
taucht das Horn des Mondes hoch* [6, 184].

.....
*Düster wie von Blutschnee glimmt die lange Straße,
wie von Blutfrost perlt es in den Birken,
wie vom Blut umtropft sitzt der [Fremdling] im Schlitte* [6, 184].

.....
*Durch die leere Ebne irrt sein Blick:
über Rußlands Leichenwüstenei
faltet hoch die Nacht die blassen Hände,
glänzt der dunkelrot gekrümmte Mond,
eine blutige Sichel des Gottes* [6, 185].

В апокаліптичних тонах змальовує війну поетка Агнеса Мігель; в її художньому уявленні агресія червоного кольору (*Blut*) спрямована на білий колір (*Schnee*), символ миру і спокою, це бачимо, зокрема, в рядку *Und der Schnee wurde rot*:

*Zuckend wie Nordlicht am Himmel stand
Verlassner Dörfer und Städte Brand
Und um uns heulte und piff der Tod
Auf glühendem Ball durch die Luft getragen
Und der Schnee wurde rot
Und es sanken wie Garben die hilflos starben
Und wir zogen weiter,
Wagen an Wagen* [6, 226].

Художня антиномія *Blut – Schnee* присутня у фіналі художнього твору Гертруди фон ле Форт *Die Heimatlosen*. Вірш описує страждання людей – німецьких вигнанців, – у яких через війну було відібрано рідну домівку і батьківщину.

Die Schuld ist ausgeweint, wir sind entronnen

Ins letzte Weh:

Die ewige Gnade öffnet ihre Bronnen

Blut wird zu Schnee

[6, 212].

Довгий шлях фізичних і моральних випробувань людей завершується в притулку вічної милості. За свої страждання – вони втілені в лексемі *Blut* – вони отримують те, чого жадає душа людини, яка пройшла довгий шлях злигоднів – спокою. Це бажання відзеркалено в лексемі *Schnee*. Отже, останній рядок *Blut wird zu Schnee* (кров перетворюється на сніг *Blut wird zu Schnee*) ілюструє символічну перемогу добра над злом, символами яких виступають *Blut i Schnee* – субститути колоративів *rot i weiß*.

Німецька поетична свідомість застосовує також чорний колір для художньої матеріалізації війни. Описуючи атмосферу французько-російської війни, Рихард Демель змальовує армію Наполеона суцільною небезпечною чорною масою і порівнює наполеонівське військо з чорною хмарою (*schwarzes Heer = schwarze Wolke*), яка намагається поглинути світлий місяць:

Und es war ein großes schwarzes Heer,

und es war ein stolzer kalter Kaiser.

Groß am Himmel stand die schwarze Wolke

fressen wollte sie den heiligen Mond;

doch der heilige Mond steht noch am Himmel,

und zerstoben ist die schwarze Wolke

[6, 185].

Ґеорг Ґейм в тривожному чорному контексті (*über schwarzer Gassen Waffenschall, der Nächte schwarze Welt*) вимальовує чорну зловісну постать війни з чоловічими частинами тіла – головою, руками:

In der Dämmerung steht er, groß und unbekannt

Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand

[6, 242].

Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,

Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt

[6, 243].

Місце колоративу *grau* в контексті війни порівняно з *rot i schwarz* є обмеженим і в кількісному вживанні і в розгортанні семантичного потенціалу. Сірий колір використовується у німецькій військовій тематиці, по-перше, як колір солдатського мундиру, відповідно символізує солдата та його соратників як знаряддя війни. Будучи в умовах війни інструментом, засобом для досягнення цілей, поставлених йому зовнішніми силами і обставинами, солдат перестає бути хазяїном власної долі. Він прагне виходу з крутного становища, спасіння, воліє мати заступника, рятівника своєї душі. Всі ці моменти відображено в художньому віршованому тексті Вальтера Флекса *Wildgänse rauschen durch die Nacht*.

Wildgänse rauschen durch die Nacht

Mit schrillum Schrei nach Norden.

Unstete Fahrt, habt acht, habt acht!

Die Welt ist voller Morden.

Fahrt durch die nachtdurchwogte Welt,

Graureisige Geschwader.

Fahlhelle zuckt und Schlachtruf gellt,

Weit hallt und wogt der Hader.

Rausch zu, fahr zu, du graues Heer!

Rausch zu, fahr zu nach Norden!

Fahrt ihr nach Süden übers Meer,

Was ist aus geworden?

Wir sind wie ihr ein graues Heer

Und fahrn in Kaisers Namen,

*Und fahrn wir ohne Wiederkehr,
Rauscht uns im Herbst ein Amen!*

[6, 247].

Дикий гуси постають як істоти споріднені з солдатськими душами, угруповання цих птахів автор іменує *graureisige Geschwader, graues Heer*. На відміну від солдатів, птахи зберігають свою свободу, відповідно можуть бути посередниками своїх побратимів-солдатів перед Всевишнім. Останні два рядки вірша слугують цьому підтвердженням:

*Und fahrn wir ohne Wiederkehr,
Rauscht uns im Herbst ein Amen!*

Останнє слово вірша є ключовим у цьому творі. Цім словом завершується християнська молитва «Отче наш», в перекладі воно означає «істинно так», тобто є ствердженням останнього рядка молитви (*denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit*). Сакральне слово *Amen*, яке мають передати солдатам-побратимам їхні духовні брати, мусить бути для вояків запорукою їхнього спасіння. Слід додати, що сірий колір в християнській символіці є символічним втіленням воскресіння [4, 87].

Вірш Оди Шефер *An meinen Sohn* побудовано в стилі плачу матері за сином, зниклим у вирії другої світової війни. Сірий колір згадується в творі так само в своїй основній функції, яку йому відведено в межах німецької колористики війни – позначення кольору солдатського мундиру.

*Wo flog dein Lachen hin, der Amselton,
Und deine Tränen ruhn in welchem Teich?
Dein Kleid, dem grauen Nebel gleich,
Verhüllt dich ganz, mein lieber Sohn*

[6, 279].

Третій рядок являє собою перевернуту (конверсну) компаративну конструкцію. В ній солдатський одяг (мундир) порівнюється із сірим туманом: *Dein Kleid, dem grauen Nebel gleich...* В прямій компаративній конструкції це порівняння мало б виглядати в такий спосіб: *Der Nebel gleicht dem grauen Kleid*, відповідно в четвертому рядку метафора *Verhüllt dich ganz, mein lieber Sohn* мала б співвідноситися з туманом, а не з мундиром.

Візьмемо до розгляду війну, як історичну подію, на підставі вірша Георга Тракля *Grodek*, де згадується одна з битв першої світової війни:

*Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Mäuler.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt,
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle:
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungeborenen Enkel*

[6, 246].

Початок поетичного тексту побудовано на контрасті спокійних, мирних кольорів, якими оповиті пейзажі, і тривожних, бентежних звуків, що виходять від душ полеглих воїнів і наповнюють ліси – місця минулих бойовищ. Озера віддзеркалюють блакить небес (*blaue Seen*), рівнини всмоктують золотий колір сонця (*die goldenen Ebenen*). Нічне золоте сплетіння зоряного гілля (*Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen / nid золотавим гіллям зірок і ночі*) і мінорні звуки осінніх флейт (*Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes*) створюють своєрідний реквієм за загиблими воїнами.

Ганс Егон Гольтгузен описує другу світову війну як тривалу дію на східному фронті у третій частині своєї «Воєнної трилогії», починаючи її такими рядками:

*Jene mit roten und goldenen Zeichen der Lüge bemalten
Vorgänge, die uns den Sinn der Geschichte verhängten,
Blühten sich schwer in der Zugflut der kommenden Wahrheit.*

Die schimmernde Landschaft,
Weiß, kristallisch, fast heiter, verleugnete alles
Unsrige: Menschen und Tier und den öligen Gang der Motoren
[6, 304–305].

Колоратив *golden* виявляється наче вирваним зі свого природного мовностилістичного середовища і опиняється в чужому, ворожому для нього контексті: *mit goldenen Zeichen der Lüge* (золотими знаками брехні). В аспекті теоцентричності *golden* наділено потенціалом шляхетності, він не покликаний позначати руйнацію, деградацію, хаос, загрози. Антропоцентричність в особі поета Ганса Егона Гольтгузена використала цей колоратив для створення вражаючого стилістичного ефекту на ґрунті антагоністичної контрастності.

Ще один приклад – вірш Гюнтера Айха *Frühling in der goldenen Meil* (Весна на золотій версті), де відображено атмосферу табору для німецьких військовополонених разом зі стражданнями рядового солдата – в'язня табору. Колоратив *golden* вжито тільки в назві вірша; у поєднанні з іменником *Meil* колоратив здійснює локативну функцію, водночас жодним чином не конкретизує місце розташування табору. Антропоцентричність позиції поета зумовлює той факт, що колоратив *golden* в цьому вірші, так само як і в «Воєнній трилогії», використано для створення різкого контрасту між досконалістю світу (*Vollkommenheit der Welt*) і табором, як часткою простору, що є ізольованим, виокремленим, відторгнутим від досконалого світу волею небес.

Підіб'ємо попередні підсумки дослідження. Серед 11 базових колоративів – білий, чорний, червоний, зелений, жовтий, синій, коричневий, фіолетовий, рожевий, жовтогарячий, сірий [5, 175] – в зображенні війни домінують чорний і червоний. Чорний колір німецька поетична свідомість використовує для зображення символічної постаті війни / смерті на тлі світового хаосу, який також пофарбовано в чорний колір.

Червоний колір, що символізує нищівну силу війни, набуває вигляду вогню або крові. Вогонь виглядає як колаборація червоного кольору з жовтим. Червоний колір у вигляді крові, навпаки, постає агресивною силою щодо білого кольору у вигляді снігу. В такий спосіб колоративна пара *Blut / Schnee* (кров / сніг) постає в німецькій поетичній свідомості як алегоричне протиставлення *страждання / спокій*.

Сірий колір трапляється, як правило, в тих віршах, де на перший план виходить постать солдата, як знаряддя війни. На цей колоратив покладено дві стилістичні функції, по-перше сірий військовий мундир є репрезентантом свого власника, по-друге сірий колір в християнській символіці є символом спасіння і воскресіння.

Можливим є використання колоративу *golden* при описі Хаосу (війни, епідемії, катастрофи, занепаду) з ініціативи автора. Слід зазначити, що лексема *golden* може набувати негативного семантичного потенціалу, якщо слугує на позначення не кольору, а металу [2, 36]. При вживанні *golden* у воєнному контексті саме як колоративу його позитивний семантичний потенціал практично не змінюється, але в такий спосіб створюється стилістична фігура контрасту.

Список використаних джерел

1. Бенкендорф Г.Д. Антиномія теоцентричність / антропоцентричність в концептуальній / мовній картині світу / Геннадій Д. Бенкендорф // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2007. – Вип.15. – Т.2. – С. 303–306.
2. Бенкендорф Г.Д. Сприйняття золотого кольору німецькою національною свідомістю на поетичному рівні / Геннадій Д. Бенкендорф // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома – 2011. – Вип. 27. – С. 31–37.
3. Бенкендорф Г.Д. Сприйняття блакитного кольору німецькою національною свідомістю на поетичному рівні / Геннадій Д. Бенкендорф // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог: Видавництво нац. ун-ту «Острозька академія». – Вип. 20. – 2011. – С. 11–16.
4. Головка Н.Д. Символика висельництва в художественном мире К. Моргенштерна. / Н.Д. Головка // Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських і германських мов і літератур: Матеріали Другої міжвузівської конференції молодих учених (12–13 лютого 2004 р.) – Донецьк: ДонНУ, 2004. – С. 85–87.
5. Голубовская И.А. Этнические особенности языковых картин мира: Монография. // Ирина Александровна Голубовская // – К.: Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2002. – 293 с.
6. Deutsche Gedichte. [Hrg. von Karl Carstens] – Bonn: Natur und Medizin, 1991. – 416 S.
7. Morgenstern Ch. / Christian Morgenstern // Galgenlieder. – München, Zürich: Piper V-g, 1979. – 76 S.

Summary. This article deals with the use of colour lexicon by describing such social phenomenon as a war. The colour lexicon is investigated on the background of national lingual world picture. The methodological base of the study is the antinomy theocentrism / anthropocentrism proposed by the author. The poems of German writers, created during 200 years (XIX-XX century) were analyzed.

Key words: colour lexeme, colour lexicon, lingual world picture, German poetical consciousness, theocentrism / anthropocentrism.

УДК 82-4.091

О.О. Бондарук

НАРИС: ПРОБЛЕМА ДЕФІНІЦІЇ ЖАНРУ (АНГЛІЙСЬКИЙ ТА РОСІЙСЬКИЙ ВАРІАНТИ)

У статті дається огляд науково-критичної літератури з проблеми нарисових жанрів. Порівнюючи нариси Ч. Діккенса та представників російської «натуральної школи», автор роботи позначає спільне та відмінне у сприйнятті цієї епічної форми. Зазначається також і різниця у визначеннях документально-художнього нарису 30-х – 40-х рр. XIX ст. (нарис, есе, скетч, фізіологічний нарис), наявних у роботах англійських та російських критиків й літературознавців.

Ключові слова: нарис, есе, скетч, фізіологічний нарис, документальність.

Нарис як форма оповіді дозволяє оперативно реагувати на зміни і гострі питання сучасності. У першій третині XIX ст., коли російські і англійські нарисовці почали активно друкуватися в періодичних виданнях, цей жанр яскраво продемонстрував свої еволюційні можливості. Головною метою нарисовців названого періоду було прагнення показати зв'язок громадської, станової та індивідуальної свідомості людини; до того ж, опис «простих людей» – їх побуту, звичаїв та соціальної психології – позначив нову віху у розвитку форми. Загалом, як у Росії, так і у Великобританії, в 30-ті – 40-і рр. XIX в. формується *новий тип нарису*, який часто називають демократичним, соціальним і навіть соціологічним.

Відзначимо, що дискусії з питань жанрового визначення нарису названого періоду тривають, оскільки різноспрямоване поєднання документалізму і художності відрізняє оповідь письменників цього періоду. Це стосується як представників однієї нації (наприклад, росіян чи англійських авторів), так і нарису в його інонаціональному існуванні. Виходячи зі сказаного, первинним завданням дослідника необхідно вважати огляд найбільш значущих літературознавчих джерел, здатних прояснити як природу нарису, так і особливості сприйняття даної форми в її літературному англійському та російському варіантах.

Перш ніж звернутися до історії становлення нарису в англійській і російській літературі вже названого періоду, відзначимо, що російське поняття «нарис» має два еквіваленти в англійській мові – «essay» і «sketch», але ставити знак рівності між ними не варто. Ця невідповідність виникла через те, що всі відомі англійські нариси, написані до «Sketches by Boz» (1936) Ч. Діккенса, наприклад, «Нариси Елії» Лема (Charles Lamb «Essays of Elia»; 1823), нариси Стиля та Аддісона (Richard Steele, Joseph Addison; початок XVIII ст.), нариси Лі Ханта (James Henry Leigh Hunt; перша половина XIX ст.), визначалися в англійській критиці як essays. Тому погодимось з І. В. Сгоровою, яка пише про те, що різночитання в жанровому визначенні «Нарисів Боза» тягнуть за собою «труднощі у сприйнятті твору» (тут та далі переклад наш. – О. Б.) [7, 21]. Якщо перекласти слово «нарис» на англійську мову, ми отримаємо essay, а не sketch, як замислював автор. Ця важлива для російського сприйняття особливість вводить читача в замішання, адже він, налаштовуючись на нарис у сучасному його тлумаченні (або на традиційно-англійський нарис, тобто essay), замість цього отримує sketch, що перекладається російським словом «зарисовка». Але зарисовка і нарис дуже різняться для росіян: нарис вихоплює з життя факт, цікаву людину або явище і характеризує їх; авторське «я» присутнє у ньому як перст указуючий, як голос повчаючий. Зарисовка ж вирішує іншу задачу – вона фіксує різного роду епізоди, і кілька таких епізодів можуть скласти документальний калейдоскоп. Якщо до «Нарисів Боза» застосувати російське розуміння sketch(у), то ні про яку типізацію та характерологію вже не йдеться, тоді як, читаючи Ч. Діккенса, ми розуміємо: не калейдоскоп подій та людей турбував письменника, а соціальна обумовленість їх характерів. У своїй дисертації дослідниця виділяє нарис-есе та нарис-скетч як схожі, але все ж автономні жанрові форми [7].

Ще раз підкреслимо: жанрова класифікація нарису завжди викликала суперечки, звідси виникли й існуючі до сьогодні різночитання у визначеннях (Див. роботи С. Є. Гарбузова [1], Н. І. Глушкова [2; 3], О. О. Гусевої [4], Є. І. Журбіної [8], А. В. Ільїної [9], Г. А. Казаріної [10], Б. О. Костелянця [14], В. І. Кулешова [15], Г. М. Поспелова [17], К. П. Степанової [19], О. М. Хайруліної [21] та ін.).

Складність визначення меж і можливостей нарису полягає також в тому, що цей жанр може знаходитися між есе й оповіданням. У цьому випадку, пише Н. Я. Дьяконова, головна відмінність есе від нарису проявиться в тому, що увага есеїста буде зосереджена не на події, а на емоції (переживанні події): «Есе виражає особистість автора, його сприйняття дійсності, його думки і переживання» [6, 186].

Нарис як *форма дослідження*. Осмислюючи дослідницькі можливості нарису, С. Є. Гарбузов колись вказав на те, що нарисовець в рівній мірі оперує як художніми образами, так і логічними публіцистично загостреними висновками [1, 3].

Більшість дослідників погоджуються, що основними для нарису залишаються риси злободенності, точності і навіть миттєвості факту, простоти стилю та мови. До того ж, як це показав у свій час В. І. Кулешов, при всій уривчастості свого предмета, нарису властива внутрішня завершеність. У ньому необов'язково є сюжет, але є «система доказів, логіка розгортання матеріалу, тому нарис «округлий» за своєю композицією та дотепністю доказів» [15, 87].

Г. М. Поспелов в «Історії російської літератури XIX століття (1840–1860)» [17] розглядає нарис як епічну форму, що є близькою оповіданням. Але якщо оповідання і новела прагнуть показати становлення характеру у конфлікті з суспільством і середовищем, то нарис відрізняється широтою описів і націленістю на дослідження громадянського і морального стану цього середовища. Вже тому, доводить Г. М. Поспелов, у нарисі важливу роль відіграє узагальнююча думка автора, а також «виразність і колоритність його мови» [17, 125].

У своїх роботах Н. І. Глушков зробив спробу цілісного вивчення нарисової літератури з урахуванням її жанрового та тематичного розмаїття [2; 3]. Цей дослідник, як і багато інших, відносить жанр нарису до епічної літератури, але при цьому зазначає, що на відміну від белетристики нарис заявляє про себе граничним аналітизмом і характеризується «вторгненням логіки в оповідання, повість та роман», тим самим «трансформуючи жанри» [3, 153]. Особливо важливим для нашої роботи вважаємо твердження Н. І. Глушкова про те, що нарису властиві оперативність, здатність швидко відгукуватися на злобу дня і разом з тим емоційно впливати на читача. Зв'язок нарису з сучасністю таким чином означає його здатність передати настрої епохи. На відміну від автора оповідання і повісті, нарисовець – впевнений дослідник – характеризує явище соціального буття; він може, каже автор далі, звернутися і до наукової концепції, але розглядає її знову ж таки в соціально значимому аспекті [3, 95].

До сучасних робіт, що досліджують нарис як жанр, належить монографія О. О. Гусевої «Нарис серед жанрів художньої літератури і журналістики» [4], у якій дослідниця простежує виникнення, становлення й історичний розвиток нарису. До вищевказаних рис нарису О. О. Гусева також додає обмежену свободу прояву його персонажів: «особливість психології персонажа розкривається лише у зв'язку з тією проблемою, яку розробляє автор нарису» [4, 13]. При цьому образ автора-оповідача або героя-оповідача (автора-персонажа) досить умовний [4, 14].

І. В. Єгорова підкреслила важливу для нас думку про те, що нарис функціонує як фотографія, «йому досить типового у готовому вигляді» [7, 83].

Величезне значення для розвитку англійської нарисової культури мала творчість Чарльза Діккенса, як наслідок, теоретичні узагальнення з питань можливостей жанру найчастіше ґрунтуються на матеріалі творів названого письменника. Так, Керол Бернштейн (Carol L. Bernstein), аналізуючи особливості урбаністики Діккенса у монографії «The Celebration of Scandal: Toward the Sublime in Victorian Urban Fiction» [24], піднімає проблему документалізму і художності. Додатковим і дуже важливим для англійців аспект дослідження є нарис у контексті вікторіанської традиції, вже тому в розділі «Nineteenth-century urban sketches» дослідниця заявляє, що нариси Діккенса «відрізняються від попередніх художніх нарисів тим, що письменник розглядає місто як текст *загадковий*» [24, 45].

Цій же темі присвячена робота «Walking the Victorian streets: women, representation, and the city» Дебори Норд (Deborah Epstein Nord) [29], в якій вона звертається до питання про принципи відображення Діккенсом «середнього класу». Відзначено, що для Боза місто є і пізнаванням, і доступним, його історію герой нарисів бачить у розвитку. Загалом, Боз з'явився принципово новим дослідником міських околиць (urban observers). І якщо раніше повсякденне нарисовці перетворювали на якесь невідоме і у чомусь навіть театралізоване дійство, то Діккенс-Боз трансформує театральщину у буденне. Таким чином, робить висновок дослідниця, вистава як така демістифікується, а відстань між спостерігачем і містом зменшується [29, 63].

В англійській критиці проблемами і можливостями нарисової форми XIX в. займалася Мартіна Лостер (Martina Lauster). Основна ідея її роботи «Sketches of the Nineteenth Century:

European Journalism and Its «Physiologies» [28] полягає в тому, що нарис (скетч), реалізований як у мистецтві слова, так і за допомогою візуального ряду, є важливою частиною мистецтва того часу і заявляє про себе як жанр-розвідник. Автор зазначає: «Головне, що ставить нариси в центр візуально-когнітивної культури, це їх численні зв'язки між видимим і невидимим, між спостереженням і абстракцією, поп-культурою і наукою, журналістикою і високим мистецтвом». Нариси, пише дослідниця, здатні демонструвати «фрагментарні й узагальнюючі погляди, комерційний інтерес і поширення енциклопедичних знань» [28, 1].

Узагальнюючи спостереження дослідників, з повною упевненістю можна виділити наступні матричні складові нарисового жанру: а) це специфічна документально-художня форма; б) в ній варіативно і залежно від авторського завдання дозуються і поєднуються матеріал фактографічний, дослідницький і художній; в) нарис має свої національні ознаки, позначені традиціями, що існують у літературі конкретної країни; г) при всій варіативності тем, які висвітлюють письменники, у нарисі превалює момент знайомства з явищем і його дослідження.

Сучасне потрактування форми дещо розширює традиційне уявлення про неї: нарис – це «художньо-публіцистична міметична нарація на документальній основі з поглибленою емпіричною достовірністю, в якій зображені справжні факти, події, конкретні люди. За обсягом нарис близький до невеликого оповідання чи новели, проте позбавлений завершеної фабули, яка означена здебільшого фрагментарно, характеризується відсутністю сюжетної лінії» [16, 96].

Нарис-есе і оповідання. Жанр нарису-есе був популярним як в англійській, так і в російській літературі. За словами О. А. Корольової, біля витоків жанру есе в англійській літературі стоять Д. Аддісон (J. Addison 1672–1719) та Р. Стил (R. Steele 1672–1729), які друкували свої повчальні есе в популярних англійських виданнях: «The Tatler» (1709-1711), «The Spectator» (1711–1712), «The Guardian» (1713), «The Englishman» (1713–1714). [13]. Оповідач у цих есе вважав за необхідне «показати на сторінках журналу англійське суспільство тих років і висловити точки зору представників різних громадських груп» (наприклад, землевласника сера Роджера де Коверлі, багатого підприємця сера Ендрю Фріпорта, відставного офіцера капітана Сентрі тощо) [13, 275]. Есе віддавало перевагу формі повчальної бесіди, в ньому використовувалися елементи комічного.

У Росії моралістичні нариси з'явилися в 70-х рр. XVIII ст. в сатиричних журналах «Трутенъ», «Живописецъ» М. І. Новікова та «Сатиричний вісник» М. І. Страхова, а також у ряді інших видань. Але, за словами А. Г. Цейтліна, нарисовці XVIII ст. були не стільки «дослідниками» суспільної ситуації, скільки її «виправниками», бачачи свою мету в протиставленні «злого» «доброму», «несправедливого» «справедливному» [22, 7]. Цим нарисам, як і англійським есе початку XVIII ст., також властиві комічні й сатиричні елементи.

Наступним етапом розвитку названої жанрової форми виявився подорожній нарис. В Англії до нього прийшли у другій половині XVIII ст., а в Росії подорожній нарис розвивався паралельно з сатиричним (моралістичним) оповіданням і придбав додаткові риси. Вершинними його зразками в російській літературі, за словами М. І. Глушкова, є «Подорож з Петербургу до Москви» О. М. Радищева і «Листи російського мандрівника» М. М. Карамзіна. Рух уперед у розвитку цього жанру відобразився тут «у граничній достовірності зображення дійсності, більшій широті охоплення життя, в посиленні ліричного елемента» [2, 3].

До даного виду жанристики віднесемо і «Подорож в Арзрум» О. С. Пушкіна, а також «Кавказецъ» М. Ю. Лермонтова. В англійській літературі у формі подорожніх нарисів були видані «Щоденник подорожі в Лісабон» Г. Філдінга (Henry Fielding «Journal of a Voyage to Lisbon»; 1755), «Подорожі по Франції та Італії» Т. Смоллета (Tobias Smollett «Travels through France and Italy»; 1766), а також «Сентиментальна подорож» Л. Стерна (Laurence Sterne «A Sentimental Journey Through France and Italy»; 1768).

Багато образів, сюжетних ліній, комічних прийомів і сама тема міста були успадковані англійськими і російськими реалістами у романтиків. Наприклад, у 20-і рр. XIX ст. з'являється ряд книг англійського письменника Пірса Егана (Pierce Egan), в яких були зібрані нариси, присвячені Лондону. У російській літературі життя двох столиць відобразилося у побутових нарисах К. М. Батюшкова («Прогулянка по Москві»; 1869), К. Ф. Рилєєва («Провінціал у Петербурзі»; 1821) і О. І. Одоєвського («Збори на бал», «Наречена», «Перший виїзд на бал», «Жіночі сльози»; 20-ті роки) та ін. Але у творах цих авторів був відсутній соціальний аналіз, яким відрізнялися Ч. Діккенс і письменники російської «натуральної школи».

Порівняльний аналіз скетчів Діккенса і Пірса Егана, а також Томаса Худа (Thomas Hood) та Теодора Хука (Theodore Hook) представлений у монографії Віргілла Грілло (Virgil Grillo) «Sketches by Boz: the End in the Beginning» [27]. Автор в одному з розділів, порівнюючи скетчі Егана, Худа і Хука з малими формами Ч. Діккенса, віддає перевагу останнім, вважаючи, що експерименти романтиків невдалі, оскільки запропонований матеріал романтичному осмисленню не відповідає.

Отже, головним досягненням нарисовця Діккенса став заявлений ним тип нового героя, якого можна назвати «маленькою (звичайною) людиною». Це був «городянин, загублений у мурашнику великого міста» [12, 106]. Самотність такого персонажа вже було відображено в автобіографічній «Сповіді англійського опіомана» Томаса Де Квінсі (Thomas De Quincey «The Confessions of an English Opium Eater»; 1821). Зазначимо також, що нариси Ч. Діккенса мають точки дотику як з есеїстикою Чарльза Лема, так і новелісткою Вільяма Хезлітта, а також Лі Ханта [18, 13].

Узагальнюючи, можна стверджувати, що в «Нарисах Боза» критики і літературознавці високо цінували тему лондонських нетрів, що конкретизована зображенням старого житла, смердючого двору, непорядкованих шкіл, дитячої праці, а також вміння автора різноманітно і досить повно представити типи і звичаї мешканців «убогих закутків» [12, 108]. І якщо Лем і Хезлітт, протиставляючи минуле Англії її теперішньому, елегійно поетизували минуле, то вигідне становище Ч. Діккенса полягало в тому, що він виступив автором, який детально і чітко фіксує справжній стан справ. Його малі форми були цікаві кількістю живих вражень, їх динамікою і контрастністю [23].

Можна стверджувати, що нариси Ч. Діккенса дуже відрізнялися від передуючої йому нарисової літератури. Одну з основоположних якостей його творів зазначив І. М. Катарський: «новаторський характер книги нарисів Діккенса полягав насамперед у її справжньому демократизмі: у центрі «Нарисів Боза» знаходиться не ідеалізований образ цинічного аристократа, марнотратника життя (як у Дізраелі) або «доброго» капіталіста і задоволених робітників (як у Мартіно), а образ людини з народу» [11, 26].

Нагадаємо, що у 30-ті – 40-і роки оповідачі-нарисовці часто використовували маску любителя і літературного дилетанта. Мета – начебто первинне дослідження проблеми і невибагливий погляд на неї дилетанта. До того ж, відпрацьовувалася нова стилістика нарису, у ньому тепер повинні були поєднуватися риси художності і фактографічності. Тим самим формувалася така риса нарису, як видима спонтанність і миттєвість оповіді. «Ескізний», «зарисований» момент, зрозумілий самому широкому читачеві, робив нарис цього часу явищем масового порядку [26].

Подібна позиція виявилася близькою і російським нарисовцям. Їх теж цікавили побут і звичаї «нижчих станів», вони також виступали оглядачами сучасної дійсності, намагаючись оголити тяготи життя міських низів. Під скромним бажанням «зробити хоч що-небудь, за неможливістю зробити краще» [20, 39] виявляється їх прагнення серйозно досліджувати петербурзькі околиці. Але якщо для Ч. Діккенса більш важливий психологічний аспект подібного дослідження, то російські «фізіологи» віддають перевагу соціальному аналізу і «каталогізують» типажі [28, 1].

Становлення російського реалістичного нарису 30–40-х років було пов'язано з переосмисленням нарисових форм сентименталізму й романтизму, що віддавали данину «поетичному минулому» і рафінованій мрії про ідеальне. Потреба у реальній картині дійсності, яка передувє кардинальним суспільним змінам, змусила їх звернутися до реалістичного типу творчості.

Зазначимо, що до жанру реалістичного фізіологічного нарису тяжіли такі основоположники російського реалізму, як О. С. Грибоедов, О. С. Пушкін, М. Ю. Лермонтов, хоча сучасники сприймали їх як «класиків» і «романтиків». Кожен з них по-своєму вплинув на майбутніх письменників «натуральної школи», але набагато більший внесок у розвиток фізіологічної літератури все ж вніс М. В. Гоголь, який подарував читачеві цілий ряд художньо-реалістичних зображень північної столиці Росії («Ніс», 1832-1833; «Невський проспект», 1833–1834; «Записки божевільного», 1834; «Ранок ділової людини», 1832–1836; «Шинель», 1839–1840). Велике значення в його творчості набуває тема «великого міста», яка, як вважав А. Г. Цейтлін, стане однією з найважливіших тем російської фізіології [22, 14]. Так формувався «гоголівський напрям у літературі», відзначений згодом В. Г. Белінським як найважливіший пласт російського мистецтва слова. Окремою гілкою цього напрямку стала «натуральна школа», програмним циклом нарисів якої вважається альманах «Фізіологія Петербурга». У позиції «головних авторів» виявилися М. О. Некрасов, Д. В. Григорович, В. І. Даль, Є. П. Гребінка, І. І. Панаєв, О. Я. Кульчицький. Основним жанром, якому віддавали перевагу ці автори, був фізіологічний нарис.

Таким чином, виявляється, що в російській та англійській літературі, паралельно і в унісон одна другій, формується особливий тип нарису, націленого на дослідження того пласту життя, який ще не був об'єктом пильної уваги – йдеться про убогі закутки двох столиць. В англійській літературі до названої теми звернувся Чарльз Діккенс («Нариси Боза»), у російській – цілий ряд авторів на чолі з молодим М. О. Некрасовим (зб. «Фізіологія Петербурга»).

Нарис в обох випадках став жанром-розвідником, здатним фіксувати зміни й подробиці життя «низів». Але складність у визначенні його меж і полягає в тому, що цей жанр відразу ж продемонстрував свою синтетичну природу і різноманіття підходів до матеріалу.

Порівнюючи нариси Ч. Діккенса і російських «фізіологів», вчені дійшли висновку про взаємодоповнюваності цих форм, але класифікація підходів до заданої демократичної теми (життя широких верств населення в умовах капіталізації суспільства) ще чекає свого дослідника.

Список використаних джерел

1. Гарбузов С. Е. Как работать над очерком / С. Е. Гарбузов // Методическое пособие. – М., 1959. – 32 с.
2. Глушков Н. И. Очерк в русской литературе / Н. И. Глушков. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского ун-та, 1966. – 75 с.
3. Глушков Н. И. Очерковая проза / Н. И. Глушков. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского ун-та, 1979. – 216 с.
4. Гусева Е. А. Очерк среди жанров художественной литературы и журналистики : монография / Е. А. Гусева. – Днепропетровск : Изд-во ДНУ, 2011. – 248 с.
5. Диккенс Ч. Собрание сочинений : в 30 т. / Чарльз Диккенс. – М. : Худож. лит., 1957-1963. – Т. 1. Очерки Боза. Магдофские записки. – 1957. – 754 с.
6. Дьяконова Н. Я. Чарльз Лэм и Элия / Н. Я. Дьяконова // Чарльз Лэм. Очерки Элии. – М. : Наука, 1979. – С. 181–208.
7. Егорова И. В. Форма и смысл ранних произведений Чарльза Диккенса : дис. ... кандидата филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (западноевропейская и американская)» / Егорова Ирина Валентиновна. – Калининград, 2009. – 186 с.
8. Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров. (Очерк. Фельетон) / Е. И. Журбина. – М. : Мысль, 1969. – 398 с.
9. Ильина А. В. О некоторых особенностях работы над очерком / А. В. Ильина // Науч. тр. Моск. пед. гос. ун-т. – Сер. : Гуманитар. науки. – М., 1994. – Ч. 1. – С. 52–54.
10. Казарина Г. А. Жанр очерка на страницах «Томских губернских ведомостей» / Г. А. Казарина // Сиб. филол. журн. – 2009. – № 1. – С. 70–74.
11. Катарский И. М. Диккенс. Критико-биографический очерк / И. М. Катарский. – М. : Худож. лит., 1960. – 272 с.
12. Клименко Е. И. Английская литература первой половины XIX в. / Е. И. Клименко. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1971. – 144 с.
13. Королева О. А. Жанр эссе в творчестве Д. Аддисона и Р. Стиля / О. А. Королева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2007. – № 6. Филология. – С. 274–275.
14. Костелянец Б. О. Русский очерк / Б. Костелянец // Русские очерки: в 3 т. / Сост. Б. О. Костелянец. – М. : Гослитиздат, 1956. – Т. 1. – С. 5–80.
15. Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX в. / В. И. Кулешов. – М. : Просвещение, 1982. – 241 с.
16. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]– К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с.
17. Пospelов Г. Н. Очерк / Г. Н. Пospelов // ЛЭС [Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 263–264.
18. Сильман Т. И. Диккенс. Очерки творчества. / Т. И. Сильман. – Л. : Худож. лит., 1970. – 376 с.
19. Степанова К. П. Очерк как жанр описательный / К. П. Степанова // Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII–XIX вв. – Л. : ЛГПИ, 1974. – С. 48–57.
20. Физиология Петербурга. – М. : Сов. Россия, 1984. – 304 с.
21. Хайруллина О. Н. Очерк второй половины 19 века: жанрово-стилевая характеристика : (на материале очерков о российском Дальнем Востоке) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Хайруллина Ольга Николаевна ; Дальневост. гос. ун-т. – Владивосток, 2001. – 21 с.
22. Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе (русский физиологический очерк) / А. Г. Цейтлин. – М. : Наука, 1965. – 322 с.
23. Анисимова Т. В. Предпосылки диккенсовского романного стиля / Т. В. Анисимова // Филологические страницы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://e-filolog.ru/zarubezhnaja-literatura/35-zarubezhnaja-literatura/54-prerequisites-dickens-novel-style.html>.
24. Bernstein C. L. The Celebration of Scandal: Toward the Sublime in Victorian Urban Fiction / C. L. Bernstein. – Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 1991. – 224 p.
25. Browning R. Sketches by Boz / R. Browning // Dickens and the Twentieth Century. – Toronto: University of Toronto Press, 1962 – P. 19–34.
26. Byerly A. Art: The Sketch in Nineteenth-Century Painting and Literature / A. Byerly // Criticism – Vol. 41. – No. 3 (Summer 1999). – Wayne State University Press. – P. 349–364.
27. Grillo V. Sketches by Boz: End in the Beginning / V. Grillo. – Colorado : Colorado Associated University Press, 1974. – 286 p.
28. Lauster M. Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and Its «Physiologies», 1830-1850 / M. Lauster. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007. – 366 p.
29. Nord D. E. Walking the Victorian streets: women, representation, and the city / D. E. Nord. – Cornell : Cornell University Press, 1995. – 270 p.

Summary. This article provides an overview of critical literature on the sketch genre. Comparing Charles Dickens's essays and those written by representatives of Russian "natural school", the author studies common and different features in perception of this epic form. It is also noted the difference in the definitions of documentary and artistic sketch of 30's – 40's of the XIX century (such as essay, sketch, physiological sketch), available in works of English and Russian literary critics.

Key words: *essay, sketch, physiological essay, documentary.*

УДК 821.133.1-311.2.09«195/20»

В.Б.Боренко

ДИНАМІКА І ВЕКТОРИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ РОМАНУ-ЕПОПЕЇ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛ. ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються проблеми модифікації і функціонування великої романної форми у французькій літературі другої пол. ХХ і ХХІ ст. Основну увагу приділено шляхам реценції та переосмислення жанрового канону роману-епопеї, а також проблеми пошуку нових форм художнього синтезу, досягнення цілісності зображуваної картини життя.

Ключові слова: *жанр, роман, роман-епопея, трансформація, модифікація.*

Характерною прикметою літературного розвитку Новітнього і Найновішого часів є кардинальне оновлення жанрової системи літератури, яке відбувається не лише за рахунок продукування нових жанрів, але й шляхом переосмислення вже існуючих жанрових канонів з метою втілення нових форм життя і бачення світу на новому оберті соціальної історії.

Не є винятком у цьому сенсі й *роман*, який, за слушним спостереженням французького дослідника Р. М. Альбера (Albérès), і надалі залишається «найбільш поширеною літературною формою, яка поглинає й витісняє інші жанри» [10, 217] і переживає на сучасному етапі «естетичне оновлення» – як стверджує інший французький дослідник романної прози ХХ і ХХІ ст. Д. Віар [Viart 2001]. При цьому розвиток роману на найновішому етапі вкотре доводить справедливості тези М. М. Бахтіна про незавершеність жанру і неможливість наперед передбачити усі його пластичні можливості [2, 194].

Наведені висновки дослідників і науковців стосуються й жанру *роману-епопеї*, який також істотно еволюціонує – відповідно до змін соціокультурного континууму і провідних тенденцій розвитку естетичної свідомості.

При цьому, однак, доводиться констатувати, що на сьогоднішній день питання про динаміку розвитку та шляхи оновлення саме роману-епопеї як великої романної форми в умовах онтологічних і літературно-мистецьких реалій другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. є практично не дослідженим. Окремі аспекти окресленої проблеми зазнають висвітлення в працях західних науковців, головним чином тих, що присвячені вивченню романних циклів (*cycle romanesque / roman-fleuve*) О. де Бальзака, М. Пруста, Р. Роллана, – Кр. Прадо [15], Елен Баті-Деялянд [11], Оді Леблон [14]; Т. Конрада [13]. Окремі спостереження щодо особливостей функціонування великої романної форми спорадично зринають у працях науковців східнослов'янських країн, які досліджують проблеми розвитку сучасної романної прози заходу О. М. Єввіна [6], Б. В. Дубін [5], Е. Н. Шевякова [9], В. А. Пестерев [8]. Однак у жодній праці не ставиться завдання системного вивчення особливостей трансформації жанрового канону роману-епопеї у новітню й найновішу добу. Викладені міркування й визначили **актуальність** обраної теми.

Мету пропонованої наукової розвідки вбачаємо у спробі окреслення ключових тенденцій і динаміки розвитку жанру роману-епопеї у французькій літературі другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання**:

- 1) окреслити основні етапи становлення й еволюції роману-епопеї та їх головні здобутки;
- 2) зіставити характерні особливості жанрової матриці роману-епопеї з художніми доробками французьких митців зазначеної доби;
- 3) з'ясувати своєрідність використання жанрового канону роману-епопеї / чи напрямки його трансформації у французькій прозі другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.

Розглядаючи роман-епопею з позицій історичної поетики, зазначимо передусім, що цей жанр виникає як результат специфічного міжжанрового синтезу на тому етапі розвитку поетики, який ідентифікується як *поетика художньої модальності* (С. Н. Бройтман). Становлення й

відносна «кристалізація» жанрового канону роману-епопеї відповідає основним стадіям літературно-мистецького розвитку, які науковці вирізняють як ключові в історії роману Нового часу, – романтизм, реалізм, модернізм, постмодернізм.

Кожна з цих стадій позначена своїми здобутками щодо розвитку роману-епопеї. Головним надбанням роману епохи романтизму – так, як він заявив про себе, зокрема, в «Соборі Паризької Богоматері» В. Гюго – стало залучення національної історії у сферу першочергових інтересів мистецтва; створення романної форми, в якій «рецепт історії» à-la Вальтер Скотт поєднувався з монументальною епічністю Гомера, а насичений «історичний колорит» допомагав відтворити об'ємну багатовимірну картину життя французького суспільства на важливому історичному переломі.

Надзвичайно значимі художні надбання на ниві роману-епопеї пов'язані з добою реалізму, зокрема з творчістю О. де Бальзака і його «Людською комедією», в якій він скоротив (порівняно з «Собором...» В. Гюго) історичну дистанцію між подією і оповіддю про неї до мінімуму, внаслідок чого зумовленість людських характерів особливостями історичної доби набула *соціальної* детермінованості. При цьому, взявши на себе обов'язки «секретаря суспільства», Бальзак створив прецедент *монументальної циклічної структури*, що здатна *цілісно* охопити нескінченне різноманіття проявів соціального й приватного життя *синхронної* письменникові доби завдяки розгалуженій системі романів з «персонажами, що повертаються».

Наступним кроком на шляху роману-епопеї у французькій літературі стали художні відкриття натуралізму, найвищим досягненням якого є епопея Е. Золя «Ругон-Маккари. Природна й соціальна історія однієї сім'ї в добу Другої імперії». Цей величезний 20-томний твір започаткував традицію організації роману у *цикл*, коли за обов'язкову основу береться морально-етичне, соціальне, економічне життя *однієї* родини.

Застосування Е. Золя такого *родинного* (сімейного) принципу організації (циклізації) формальної структури роману-епопеї проклало шлях до створення *відкритого для необмеженого нарошування* романного полотна і стало орієнтиром для структурування багатотомних сімейних циклів. Зразки цього «гігантського різновиду романного виду» заповнили французьку літературу в 1930-ті роки (Р. Мартен дю Гар «Родина Тібо», 1922-1940 та ін.).

Більшість цих творів (у тому числі й «Людська комедія» Бальзака і «Ругон-Маккари» Золя) може бути ідентифікована як *роман-ріка* (фр. *roman-fleuve*; як відомо, термін був вперше використаний Р. Роланом 1908 року для характеристики його циклу романів «Жан-Крістоф») – за визначенням Ж. Бреннера, «послідовність з п'яти і більше романів, у яких змальовано еволюцію одних і тих самих персонажів чи родин на тлі історичних подій» [4, 64].

При цьому в ХХ ст. в архітектоніці творів, що пов'язуються із сімейним романом, помітна виразна тенденція до *зменшення кількості сюжетних ліній*, що визначають напрямки розгортання епічного полотна. Так, у «Людській комедії» Бальзака основу сюжету (при всій його алінійності і фрагментарності) становить «історія *кількох* родин; окрім цього, головні ролі у цьому соціальному епосі належать також «перехідним» персонажам, які функціонують *лише у соціальному полі, поза* межами родинного простору (як, наприклад, Вотрен), а відтак, у «Людській комедії» «сімейна хроніка» становить *лише фрагмент* грандіозної соціально-історичної фрески. Натомість у «Ругон-Маккарах» Золя, що увібрав у себе традиції О. де Бальзака основою великого епічного твору стає саме *історія однієї сім'ї* (точніше, народжених від різних чоловіків дітей однієї матері та їх нащадків), подана в її біологічно-наслідкових і соціальних зв'язках. У «Родині Тібо» Р. Мартен дю Гара «каркасом» для розгортання епічної «тканини» постають життєві долі *кількох* персонажів, представників *однієї родини* (батько та два його сини), пов'язаних найближчими сімейними зв'язками. Такий самий принцип архітектоніки використано в трилогії (1939, 1946, 1957 відповідно) «Сім'я Бусардель» Філіпа Еріа, де простежується історія одного з фінансових кланів Франції, починаючи від революції 1789 року і закінчуючи епохою після Другої світової війни. У цей же ряд вписуються «Хроніка сім'ї Паск'є» (1933-45) Жоржа Дюамеля, тетралогія «Високі мости» Жака де Лакретеля (1932-35), трилогія «Кінець людей» Моріса Дрюона (1948-51), 7-томний цикл «Людина приходить у світ» («Un homme vient au monde», 1946-55) Андре Вюрмсера, «Родина Еглетьер» (1965-67) Анрі Труайя, «Сім'я Резо» (1948-1971) Ерве Базена.

Деякий інший принцип архітектоніки, який логічно продовжує низку модифікацій «сімейного роману», застосовано в епопеї Р. Роллана «Жан-Крістоф», в «Житті і пригодах Салавена» («Vie et aventures de Salavin»), Ж. Дюамеля та інших творах, що структурно організуються навколо *одного героя*, на якому зосереджена домінуюча увага письменника та «історія життя» якого означає тривалість і художні межі названих епопей.

При цьому, поряд зі зростанням ролі й обсягу елементів «сімейної хроніки» у структурі роману-епопеї і зміною принципів його організації (кілька родин → різні [хронологічно дистанційовані] покоління однієї родини з різними спадковими комплексами → 2-3 найближчих покоління → один герой, що зазвичай повстає проти авторитету і правил батьків), спостерігається й різке зменшення «кількісного» обсягу сімейного роману як різновиду «роману-ріки» (пор.: по-

над 90 романів «Людської комедії» О. де Бальзака (1828-1848); 20 романів циклу «Ругон-Маккари» Е. Золя (1871-1893); 10 томів роману «Жан-Крістоф» (1904-1912); 7 романів «суб'єктивної епопеї» М. Пруста (1919-1927); 6 романів «Сім'ї Тібо» (1926-29); 5 романів «Життя і пригод Салавена» (1920-1932); 4-томна сімейна сага «Високі мости» Жака де Лакретеля (1932-1935); і далі – трилогії Ж. Дюамеля, М. Дрюона, Е. Базена тощо).

Нагадаємо, що практично усі ці твори (за винятком епопеї Золя) створювалися на засадах реалістичної естетики.

На стадії модернізму найважливішим набутком роману-епопеї став 7-томний роман М. Пруста «У пошуках утраченого часу» з властивим для нього синтезом суб'єктивного і об'єктивного начал, асоціативним мисленням, непередбачуваною послідовністю подій тощо. Здійснивши справжню революцію у розвитку романного жанру «суб'єктивна епопея» Пруста справила особливо потужний вплив на літературу ХХ ст., а сам автор, попри те, що не мав безпосередніх учнів та послідовників, вже у 1920-х рр. поряд із А. Жідом та П. Валері, став одним із найбільших авторитетів для європейської інтелігенції. Так, знана представниця «нового роману» французької літератури Наталі Саррот вбачала у Прусті (поряд із Джойсом) одного з митців, які «відкрили шлях сучасному роману» [16, 12]), а Р. Барт наголошував на тому, що Пруст створив «*епопею* сучасного письма»: «замість того щоб описати в романі своє життя /.../, він власне своє життя зробив літературним твором» [1, 385]. Так, зокрема, питомий для Прустового циклу спосіб моделювання художньої реальності «зсередини» індивідуальної свідомості знайшов своє продовження в романі-епопеї Ж.-П. Сартра про події Другої світової війни «Дороги свободи» (“*Les chemins de la liberté*”, 1945-1949). Враховуючи задум цього твору як *тетралогії* (попри те, що друком вийшли лише 3 томи), можна говорити про традиції Пруста й щодо архітектоніки твору загалом.

Аналіз основних стадій історичного розвитку роману-епопеї як особливого типу романної прози показує, що їх спільним змістом є перманентний пошук шляхів створення цілісної художньої структури, здатної увібрати усе розмаїття проявів Часу, репрезентованого через приватне буття особистості.

Ця тенденція залишається актуальною й на новому оберті художньо-мистецького розвитку – у новітній і найновішій часи. Однак реалізується вона двома шляхами.

Перший з них пов'язаний із розвитком традицій т. зв. «довгого роману» (фр. “*long roman*”) або «роману-ріки (поток)» (фр. “*roman-fleuve*”), в якому здебільшого зберігався той *кількісно-обсяговий* показник, який Ж. Бреннер називав як першочергову прикмету такого типу романів (п'ять і більше).

Другий шлях визначається деактуалізацією цієї характеристики (переважно у найновішій літературі), що виявилася несумісною з надзвичайно високою динамічністю життя на помезів'ї ХХ й ХХІ століть, і пошуком нових форм художнього синтезу. Істотну роль тут відіграла й еволюція художніх смаків і поглядів, зокрема тих, що знайшли своє відображення в естетиці «нового роману», як такої, що заперечувала класичний канон. Так, наприклад, Наталі Саррот відкидала романи Бальзака чи Толстого як твори, що належать до «музейної» класики ХІХ ст., оскільки вже «віджили своє». Характер вона вважала не більше, аніж «грубою етикеткою, якою користуються для зручності», а інтрига, на її думку, «обвиваючись навколо персонажу, надає йому /.../ задерев'янілості мумії» [16, 79]. Показовими щодо переосмислення художніх функцій роману (й, відповідно, романного епосу) є твердження іншого відомого теоретика-«новороманіста» Ж. Рікарду, який, перефразовуючи відомий вислів Стендаля у «Червоному і чорному» (1830) про роман як про дзеркало, котре проносять по великій дорозі, заявляє, що роман більше не є таким дзеркалом.

Відтак, ідентифікуючи твори В. Гюго, О. де Бальзака, Е. Золя, Р. Роллана, М. Пруста як традиційні зразки романного епосу, з питомою для цього типу оповіді багатоплановістю й широкомасштабністю відображення Часу, романну прозу Франції другої половини ХХ і поч. ХХІ ст. можна розглядати як активний *діалог* з національною традицією.

Деякі основні напрямки розгортання цього діалогу виокремила у своїй докторській дисертації Е. Н. Шевякова: 1) деконструкція цілісної традиції і створення романного цілого на основі безлічі традицій (М. Дюрас, Л. Арагон), 2) гротескна трансформація традиції (Ж. Ешноз); 3) свідомо орієнтація на традицію (Ж.-М.-Г. Леклезіо), 4) реінтерпретація традиції (Ж. Ешноз), 5) транскрипція як гра з традицією (М. Кундера); 6) пародіювання національних традицій і ностальгія за ними (Ж.-Ф. Туссен); 7) проходження і модуляція традиції в душі романтичної «співтворчості» (М. Фермін); 8) оновлення традиції як частини нового романного синтезу (М. Батай, Ж.-М.-Г. Леклезіо, К. Бобен); 9) національна традиція в різноманітні тенденції «проростання» (Л. Г. Андреев), відштовхування, травестіювання як міжжанровий компонент сучасного роману: раблезіанська традиція (Ж.-Ф. Туссен); романтична складова романного синтезу Л. Арагона, М. Батая, Ж.-М.-Г. Леклезіо, М. Дюрас, М. Ферміна; традиції вольтерівської філософської казки, перетворені під пером М. Турньє, Ж.-Ф. Туссена; традиційний для Франції жанр есе, що в його

модифікованому вигляді став частиною романної медитації М. Кундери; національна французька традиція містифікації, сприйнята і переосмислена мінімалістським романом; 10) співвіднесеність безлічі модифікованих традицій, що виявляють нові можливості сучасних романних форм (П. Модіано, Р. Гарі, Ж. Ешноз, Ж.-Ф. Туссен) [9, 6].

При цьому Е. М. Шевякова наголошує, що творчість навіть тих письменників, які заперечують класичні традиції національної літератури «містить у собі численні «відлуння» різних художніх систем, що складаються (свідомо чи несвідомо) у симбіоз зовнішньо протилежних тенденцій» [9, 8].

Однією з властивостей, що досягається завдяки такому «симбіозу», є *епопейність* як прагнення до створення *цілісної картини світу*, що закарбувала б розмаїття проявів соціумного та приватного життя доби, або ж повною мірою розкрила одну з її найістотніших граней, як це свого часу зробив Гюго у «Соборі...» чи Пруст у «Пошуках...». Це «надзавдання» зберігає свою актуальність попри виразну тенденцію до розчленування цілісності художнього зображення внаслідок зміни наративних технік, «смерті» автора-деміурга, а відтак (фрагментарного) *показу* життя замість питомої для класичної традиції тяглої, безперервної, *епічної розповіді* про подію.

У цьому сенсі – попри задекларовану французькими теоретиками роману й письменниками-романістами другої пол. ХХ ст. застарілість художніх відкриттів Бальзака як «доктора соціальних наук» – надзвичайно плідними для різних модифікацій французького і не лише французького роману ХХ ст. стали бальзаківські традиції пошуку *великого синтезу*, трансформації романної форми, «широта» бальзаківського реалізму, що допускає умовність, фантастику, традиції алінійності, фрагментарності «Людської комедії» (французький критик К. Прадо вказував на *бальзаківську парадигму* «roman-fleuve» як більш фрагментовану – на противагу *прустівській* як більш цілісній і єдиній) [15, 6] і її цілісності, саморуку життя у романах письменника [9, 6].

Таким чином, як питому рису французької романної прози другої пол. ХХ ст. слід констатувати наявність численних варіацій такого романного синтезу, при якому відбувається «згладжування» полярності між розривом з традицією і її існуванням у модифікованому вигляді [9, 8]. Це, за висновком М. Бланшо, «розширює реальність в усіх її проявах» [3], а відтак, і простір роману.

Беручи до уваги, що національний різновид роману-епопеї у просторі французької літератури виростав на ґрунті романізації історії, заслуговує на увагу й думка сучасного французького теоретика літератури А. Компаньона, який, увиразнюючи своєрідність переосмислення цієї національної традиції в добу постмодерну, писав у своєму «Демоні теорії», що «історія істориків перестала бути єдиною або унікальною, вона тепер складається з *безлічі окремих історій*, різнорідних хронологій і наративів, що суперечать один одному» [7, с. 259]. За висновком ученого, Історія (Час) у вимірах постмодерної естетики постає як «конструкт, наратив», у формі якого «вона являє нам теперішнє поряд з минулим; її текст сам належить літературі» [7, с. 259].

За таких умов одне з головних художніх завдань, що стоїть перед романістами новітньої і найновішої доби, полягає, як слушно наголошує В. А. Пестерев, в «посиленні епічного начала» [8, 160]. При цьому створення монументальної структури на кшталт Бальзакової «Людської комедії», що обіймала б собою нескінченне розмаїття навколишнього світу, навряд чи можливе без застосування особливих поетичних стратегій і тактик. У цьому сенсі заслуговує на увагу висновок Е. Н. Шевякової про те, що на помежів'ї ХХ і ХХІ ст. міметичне зображення життя, питоме для класичної традиції, «з'єднується, витісняється різними формами умовного зображення: розгорнутою метафорою, символом, сучасною притчею з її *множинністю* смислів, що /.../ і створює справжню художню реальність роману» [9, 7]. Суголосну думку висловлює й В. Дубін: «/.../ велику романну форму [тобто роман-епопею – В. Б.], принаймні в ХХ столітті, не підняти і не втримати, якщо не синтезувати кропітку реальність локального часу і місця з *універсальним горизонтом символів і ідей*» [5, 226].

Одним з ефективних засобів, здатних забезпечити такий синтез, є використання метаобразів, у тому числі й метафоричного характеру, які найчастіше виносяться у заголовок творів. Такий поетичний прийом організації художньої цілісності чи не вперше в літературі Нового часу був використаний В. Гюго у його «Notre Dame de Paris», задуманому автором як «картина Парижа XV століття». У літературі ХХ-ХХІ ст. такий спосіб моделювання романної структури спостерігаємо, зокрема, в «Одному році» («Un an», 1997) Ж. Ешноза, в якому винесений у назву образ-метафора покликана, за слушним спостереженням Е. М. Шевякової, «утримати» і висловити «вислизуючу» сучасну реальність [9, 22]. Завдяки використанню цього поетичного прийому, Ж. Ешнозу вдається поєднати в єдине ціле і «втримати» від «розповзання» сюжет, що вбирає в себе розмаїття проявів сучасної соціальної реальності (спорожнілі території, людей-фантомів, які не знаходять притулку в хаосі «світу масок і зниклої ідентичності» [9, 22]). Водночас обраний Ешнозом спосіб поетичної (умовно-метафоричної) репрезентації забезпечує більш універсальний вимір осягнен-

ня феномена реального життя, перетворюючи побутову прозаїчну дійсність на *екзистенційно-онтологічну*.

Підсумовуючи вищевикладене зазначимо, що художні традиції, які були започатковані французьким романом-епопеєю XIX – поч. XX ст., у той чи інший спосіб зазнали розвитку у літературі другої пол. XX – поч. XXI ст. Напрямок актуалізації цих традицій зумовлений різними чинниками: від особистих уподобань окремих митців до естетичних програм шкіл чи цілих мистецьких систем і найчастіше оприявнюється як полярний синтез.

Подальший напрям дослідження визначає більш докладне вивчення поетичних засобів, що забезпечують такий синтез і сприяють створенню широкої картини життя доби й образу Часу.

Список використаних джерел

1. Барт Р. Смерть автора / Роллан Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс; Универс., 1994. – С. 384-391.
2. Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 304 с.
3. Бланшо М. Пространство литературы / Морис Бланшо; [пер. Б. В. Дубина, С. Н. Зенкина, Д. Кротовой, В. П. Большакова]. – М. : Логос, 2002. – 288 с.
4. Бреннер Ж. Моя история современной французской литературы / Жак Бреннер; [пер. с фр. О.В. Тимашевой]. – М. : Высшая школа, 1994. – 352 с.
5. Дубин Б. Роман-цивилизация, или Возвращенное искусство Шахерезады / Б. Дубин // Дубин Б. На полях письма. Заметки о стратегиях мысли и слова в XX веке. – М. : Emergency Exit, 2005. – С. 223-227.
6. Евнина Е. М. Современный французский роман. 1940-1960 / Елена Марковна Евнина; [отв. ред. Р.М. Самарин]. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – 520 с.
7. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Антуан Компаньон; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
8. Пестерев В. А. Романная проза запада рубежа XX и XXI веков. Статья первая / В. А. Пестерев // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2011. – Вып. 3(15). – С. 155-165.
9. Шевякова Э. Н. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы: автореф. дисс. на соискание уч. степ. доктора филол. наук : 10.01.03 / Эвелина Николаевна Шевякова. – М., 2009. – 38 с.
10. Albérès R. M. Histoire du roman moderne / R. M. Albérès. – Paris : Albin Michel, 1963. – 460 p.
11. Baty-Delalande H. Canaliser le roman-fleuve : Les Thibault de Roger Martin du Gard / Hélène Baty-Delalande // Fabula. – 2007. – 30 octobre.
12. Brenner J. Mon histoire de la littérature française contemporaine / Jacques Brenner. – Paris : Grasset & Fasquelle, 1987. – 319 p.
13. Conrad T. Poétique des cycles romanesques : De Balzac à Volodine : Thèse de doctorat : Langue, littérature et civilisation françaises / Thomas Conrad. – Paris, 2011. – 677 с.
14. Leblond A. Poétique du roman-fleuve. De Jean-Christophe à Maumort : Thèse de doctorat : Littérature française : Paris 3 : 2010 [Электронный ресурс] / Aude Leblond ; sous la direction de Alain Schaffner; режим доступа до джерела: <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00714>
15. Pradeau C. L'Idée de cycle romanesque : Balzac, Proust, Giono / Christophe Pradeau // Université Paris 8. – Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2001.
16. Sarraute N. L'ère du soupçon. Essais sur le roman / Natalie Sarraute. – Paris : Gallimard, 1956. – 155 p.
17. Viart D. Écrire avec le soupçon – enjeux du roman contemporain / Dominique Viart // Le roman français contemporain / [Michel Braudeau, Lakis Proguidis, Jean-Pierre Salgas et Dominique Viart]. – Paris : Ministère des affaires étrangères, 2002. – P. 129-174.

Summary. The paper deals with the problem of modification and operation of large novelistic form in French literature of the second half of XXth and of the XXIst centuries. Special attention is paid to the ways of the reception and rethinking epic novel's genre canon, as well as to the problem of finding new forms of artistic synthesis, achieving integrity of the picture of life.

Key words: the genre, the novel, epic novel, transformation, modification.

ДВОЙНЫЕ СУБСТАНТИВНЫЕ СОЧЕТАНИЯ КАК ФОРМУЛЬНЫЕ ЕДИНИЦЫ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Стаття присвячена розгляду подвійних субстантивних сполучень як стійких, формульних одиниць поетичного тексту. Стверджується, що граматична модель «іменник – іменник» із закріпленим лексико-синтаксичним порядком слідування компонентів і стійким значенням є не тільки показником фольклорної тематики, але й уживається в переносному значенні. Автор виявляє основні групи подвійних субстантивних сполучень, що функціонують у мові російської поезії ХХ століття, зі зміненим переосмисленим значенням, а також описує особливості їхнього вживання.

Ключові слова: подвійне субстантивне сполучення, формульна одиниця, переосмислене значення, фольклорний образ, поетичний текст.

В русском поэтическом тексте функционирует ряд сочетаний, представляющих собой устойчивые элементы устного народного творчества и употребляющихся в качестве готовых единиц с закреплённым лексико-синтаксическим порядком следования компонентов. К таким единицам относятся устойчиво-воспроизводимые сочетания и эпитеты, определённого рода «штампы», «семантическая сторона» которых «почти заглушена» (Брик О.М.: цит. по [1, 107]), например, *добрый молодец, красна девица, ясен месяц, трава-мурава*. Подобные сочетания представляют собой устойчивые языковые формулы, которые используются «в готовом, общепринятом виде с минимальными сдвигами в семантике» [1, 111]. Формульность языковых сочетаний проявляется в частотном, регулярном воспроизведении определённых единиц, берущих свое начало в фольклоре и древнерусской литературе [4, 6]. Под языковой формулой мы, вслед за М.А. Бакиной, понимаем «выражение, которое наследуется в готовом виде» [1, 107]. К таким языковым регулярно воспроизводимым формулам относится ряд парных дефисноформленных субстантивных сочетаний, функционирующих в поэтическом тексте в качестве готовых единиц с закреплённым порядком следования компонентов (*мать-отец, гуси-лебеди, мед-пиво, руки-ноги, золото-серебро, хлеб-соль*), известных нам по фольклорному употреблению и зафиксированных в древних текстах (см. И.И. Срезневский «Словарь древнерусского языка»). Эти сочетания являются единицами «древней символической классификационной системы» [6, 93] и «задают своего рода систему координат передаваемого в фольклорном тексте события, ... с их помощью воспроизводится строго определённая, повторяющаяся в основных деталях от одного произведения к другому картина соответствующего фрагмента мира» [Там же].

Такого рода сочетания чаще всего функционируют в современной поэзии ХХ в. в своем устойчиво-традиционном значении:

*Прими эту русскую нашу хлеб-соль,
А там хоть на дыбу послать нас изволь!»*
(Д. Кедрин. «Ермак»)

Однако в поэзии ХХ века, для которой характерны «полярные явления, сменяющие друг друга и после такой смены сосуществующие» [2, 11], «мышление традиционными поэтическими формулами – и резкое отталкивание от традиции» [там же], происходит переосмысление языковых формул и употребление в несвойственной для них функции или в непривычном значении. Наследование поэтических традиций, проявляющееся в использовании языковых формул, проходит с переосмыслением «традиционных смысловых связей и устойчивых образов» [4, 7]. Некоторые устойчивые поэтические формулы имеют двоякую направленность: «с одной стороны, вещественная основа опорного слова стирается и затушевывается, с другой – она подновляется и возрождается» [3, 152].

Целью данной статьи является описание формульных двойных субстантивных сочетаний, функционирующих в языке русской поэзии ХХ века, с изменённым, переосмыслённым значением, а также выявление особенностей их употребления.

Языковой материал ограничивается поэзией ХХ века, поскольку проанализировав корпус устойчивых двойных субстантивных сочетаний поэзии XIX-XX в.в., мы отметили сочетания с переосмыслённым значением только в поэзии ХХ века. В поэзии XIX века данные единицы употребляются в своем привычном устойчивом народно-поэтическом или фольклорном значении.

Проблемы функционирования устойчивых двойных сочетаний являлись предметом исследований, отдельные аспекты их употребления в поэтическом тексте и устной народной речи рассматривались в работах А.А. Потемни, А.Н. Веселовского, Л.В. Зубовой, В.В. Колесова, И.И. Ковтуновой, Н.Н. Ивановой, Е.А. Некрасовой, О.И. Северской, И.А. Ионовой, М.А. Баки-

ной, Н.А. Кожевниковой, В.И. Ереминой, И.А. Оссовецкого, О.П. Лопутько и других. Актуальность данного исследования определяется отсутствием в современной лингвистической науке описания формульных двойных субстантивных сочетаний с переосмысленным значением.

При обращении к формульным сочетаниям «поэты обычно лишь отталкиваются от ее общехудожественной стертой образности и создают свои индивидуально-авторские варианты этой формулы» [1, 112]. Проанализировав в поэтическом тексте XX века ряд устойчивых двойных субстантивных сочетаний с переосмысленным значением, мы выявили несколько групп.

Первую группу составляют сочетания, в которых формульность нарушается посредством переноса значения. В некоторых случаях такой перенос уже осуществлен в языке и вторичная номинация только фиксируется поэтическим употреблением:

Взмахни белоснежным платочком,

Играя в гусей-лебедей.

(В. Шаламов. «Заключенье весной»)

В данном употреблении *гуси-лебеди* – название детской игры.

В других случаях перенос является мотивированной метафорой, как, например, в следующем отрывке, где зима накрывает землю, подобно скатерти-самобранке:

Взглянул в оконное стекло

И видишь «скатерть-самобранку» –

Везде, вокруг, белым-бело.

(С. Михалков. «Круглый год»)

Переносное значение устойчивого сочетания *скатерть-самобранка* в детской поэзии выделяется графически – с помощью кавычек.

Расширению значения устойчивых субстантивных сочетаний способствует поэтическое употребление, при котором происходит метафоризация сочетаний. Например:

Володя!

За этот голос с хрипотцой

дрожь сводит,

отравленная хлеб-соль

мелодий...

(А. Вознесенский. «Реквием оптимистический»)

В сочетании *отравленная хлеб-соль мелодий* двойным субстантивным сочетанием *хлеб-соль* автор называет основу существования поэта-творца. Значение эпитета *отравленная* семантически перекликается с элементом субстантивного сочетания *соль* и грамматически поддерживается родовым согласованием: *отравленная хлеб-соль*, а не *отравленный хлеб-соль* при вариативном родовом согласовании определяющих субстантивную конструкцию прилагательных и местоимений в поэзии XIX-XX в.в.: *нашу хлеб-соль, эта хлеб-соль* (Д. Кедрин), *моей хлеб-солью* (А.С. Пушкин), *хлеб-соль хорош* (В. Соснора).

Сочетание *злато-серебро*, традиционно употребляющееся в значении ‘деньги, богатство’ (*Разве мы / не добывали / Разного злат-серебра?* (В. Соснора)), в стихотворении Е. Евтушенко метафорически обозначает не просто ценности, а ‘духовные ценности’:

Когда-нибудь, когда не будет нас,

хочу, чтобы и я кого-то спас,

оставшись главным златом-серебром –

мною преданным в даль веков добром.

(Е. Евтушенко. «Передавание добра»)

В следующем отрывке переосмысление образа *жар-птицы* осуществляется по признаку сходства в движении, а также внешнего сходства жар-птицы и осени:

А осень мокрыми жар-птицами

Брела на юг от зимних вьюг.

(В. Туриянский. «Накрапывал осенний дождичек»)

В стихотворении И. Бродского образ *Жар-птицы* переносится в область эмоциональной сферы, для описания душевного состояния персонажа:

Входит некто православный, говорит: «Теперь я – главный»

У меня в душе жар-птица и тоска по государю.

(И. Бродский. «Представление»)

В идиостиле Вс. Рождественского огненная *жар-птица* сравнивается с «багровоющим» восходом:

К восходу повернул я свой челнок, –

Там крылья распахнет сейчас жар-птица,

(Вс. Рождественский. «Смотри, как розовеют облака...»)

Когда встает заря во всей красе

Струистым оперением жар-птицы.

(Вс. Рождественский. «Тебя не по пристрастью своему...»)

В стихотворении М. Цветаевой «И если руку я даю...» сочетание *море-океан* обозначает не просто водную стихию, огромные водные пространства (*плыл по морю-окияну / философский пароход* (М. Рахлина)), а жизненную стихию, в которой находится лирический герой стихотворения:

*Стакан твой каждый – будет пуст
Сама ты – океан для уст.*

*Ты за стаканом бей стакан,
Топи нас, море-окиян!*

Вторую группу составляют сочетания, в которых устойчивые образы употребляются для фольклорной стилизации. В таких случаях использование формульных сочетаний и эпитетов «скорее разрушает, чем создает народно-поэтическую стилизацию» [5, 133]. Нередко фольклорные персонажи и атрибуты переносятся в наше время и действие происходит в современных читателю реалиях, за счет чего «снижается» их мифологичность. Например:

*После огня одолела дремота,
Но не сомкнула ты глаз,
Свесила ноги с ковра-самолета –
Только и видели нас.*

(Ю. Кузнецов. «Ковер-самолет»)

Эгей, сапоги-скороходы!

Догнать!

обнаружить!

добыть!

(Р. Рождественский. «Охота! Настала охота!»)

По справедливому замечанию, Н.А. Кожевниковой, несмотря на то, что «в устойчивых образах прежде всего воплощено традиционное начало, ... отталкивание от традиции в значительной мере осуществляется при помощи традиционных образов, так или иначе переосмысленных или преобразованных» [4, 7].

В следующем отрывке образ Бабы-Яги, перенесенный в современные реалии, обыгрывается с помощью контекстуального наложения значений уменьшительно-ласкательного *ступка* (средство передвижения Бабы-Яги) и *ступка* (кухонная принадлежность для измельчения):

*Мама крутила начинку для сибирских пельменей
из мяса,*

принесенного Серым волком.

Баба-Яга толкла в ступке

грецкие орехи для сациви.

(Е. Евтушенко. «Мама и нейтронная бомба»)

Метла, неизменный атрибут при передвижении Бабы-Яги в ступе, описывается как хозяйственный инструмент, предназначенный для уборки улиц: *Баба-Яга посреди тротуара / машет метлою* (Р.Рождественский. «Надо ж, почудилось...»). Употребление фольклорного образа Бабы-Яги в новом значении мотивировано общей тенденцией утраты связи между образом и его языковым воплощением: «в литературе нового времени, которая не подчиняется канону, связь между предметом речи и его образным соответствием гораздо свободнее, она лишена принудительности» [4, 6].

В стихотворении Е. Евтушенко «Свежий запах лип» фольклорный образ Бабы-Яги, выступающий в предложении в предикативной функции, сравнивается с неодушевленным существительным – топонимом *Москва*:

Может быть Москва

бабою-ягой,

может быть мягка,

как никто другой.

Персонификации образа Москвы способствует не только сравнение одушевленного существительного с неодушевленным, но и женская родовая форма обоих существительных.

Нами зафиксировано употребление ряда сочетаний, которые не подверглись лексико-семантическому преобразованию и сохранили свое постоянное значение: сочетания синонимического характера (*путь-дорога, ум-разум*), сочетания ассоциативного характера, элементы которых дают суммарное обозначение понятия путем перечисления составляющих его элементов (*мать-отец* в значении ‘родители’, *руки-ноги* в значении ‘конечности’, *мед-пиво* в значении ‘застольные напитки’), устойчивое гипонимо-гиперонимическое сочетание *рыба-кит*, отражающее народ-

ную, а не научную классификацию понятий *рыба* и *кит*, а также формульные эпитеты, для которых свойственна «относительная устойчивость между определяемым и определением» [1, 123] (*меч-кладенец, душа-девица, девица-краса (краса-девица), правда-матка*).

Проведенный анализ устойчивых формульных двойных субстантивных сочетаний, унаследованных из произведений фольклора и устного народного творчества, позволил выявить группу парных субстантивных конструкций, значение которых переосмысливается в поэзии XX века. Данная особенность является отличительной чертой поэзии XX века (случаев переосмысленного употребления данных единиц в поэзии XIX века мы не зафиксировали). Переосмысление формульных субстантивных сочетаний осуществляется посредством метафорического переноса значения, закрепленного за употреблением определенной субстантивной конструкции, а также употребления устойчивых образов фольклора в произведениях с нефольклорной тематикой.

Перспективой исследования является изучение двойных субстантивных конструкций, образованных на основе формульных субстантивных сочетаний, с заменой одного из элементов, а также окказиональные случаи такого употребления.

Список использованных источников

1. Бакина М.А. Устойчивые языковые формулы в поэзии XX в. (на материале поэзии Д. Бедного и Б. Слуцкого) / М.А. Бакина // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. – М.: Наука, 1995. – С. 106-142.
2. Ковтунова И.И. Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке / И.И. Ковтунова // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Поэтический язык и идиостиль / Под ред. В.П. Григорьева. – М.: Наука, 1990. – С. 7-26.
3. Кожевникова Н.А. Метафора в поэтическом тексте / Н.А. Кожевникова // Метафора в языке и тексте / [ред. В.Н. Телия]. – М.: Наука, 1988. – С.145-165.
4. Кожевникова Н.А. Эволюция тропов / Н.А. Кожевникова // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. – М.: Наука, 1995. – С. 6-79.
5. Кулева А.С. Языковые особенности поэтического направления: усеченные прилагательные / А.С. Кулева // Корпусный анализ русского стиха: Сборник научных статей / [отв. ред. В.А. Плунгян, Л.Л. Шестакова]. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2013. – С. 128-141.
6. Лопутько О.П. «Добрый молодец» и «красна девица» / О.П. Лопутько // Русская речь. – 2008. – №1. – С. 93-96.

Summary. The article is devoted to the considering of double substantival constructions as fixed, formulaic units of poetic text. It is asserted that a grammar pattern 'noun – noun' with a fixed lexical-syntactic order of components' following and a fixed meaning is not only a folk theme marker but is used in a metaphorical meaning as well. The author reveals the main groups of double substantival constructions with a changed figurative meaning which function in the Russian language poetry of the XXth century and also describes the peculiarities of their usage.

Keywords: double substantival construction, formulaic unit, figurative meaning, folklore image, poetic text.

УДК 821.111-3.09'06

Н.Д. Василюшина

ПОЕТИКА ПЕЙЗАЖУ В ОПОВІДАННІ Г.Р. ХАГГАРДА «ТАЄМНИЧІ СИЛИ»

У статті досліджується символіко-експресивна функція пейзажного образу в оповіданні Г. Р. Хаггарда «Таємничі сили» та неоромантична стилістика письменницьких художніх вирішень. Сконцентрований навколо однієї події часопростір оповідання сприяє розумінню ідейно-естетичної функції пейзажного образу в нарації письменника.

Ключові слова: літературний пейзаж, неоромантизм, Африка, лаконізм.

Дослідження спадщини яскравого представника англійського неоромантизму рубежу XIX-XX ст. Г.Р. Хаггарда, зокрема поетики його літературних пейзажів, залишається актуальним

завданням, оскільки, по-перше, письменник більше популярний серед читачів, аніж літературознавців, а, по друге, останніх приваблювала більше людина в світі Хаггарда, аніж картини природи. Утім, саме пейзаж у творах цього співця Африки подано на диво скупі й лаконічно, що не може не будити дослідницької цікавості.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Тому ми вважаємо за можливе узяти в якості об'єкту дослідження невеликий за обсягом твір Г.Р. Хаггарда «Таємничі сили», який містить у сконцентрованому вигляді опис важливого етапу життя наскрізного героя письменника – Аллана Квотермейна, а саме: історію його дорослішання та трагічного кохання. Попри цікаві перипетії життя головного героя, увагу читача привертає таємничий світ Африки, талановито переданий письменником. Сконцентрований навколо однієї події часопростір цього оповідання може дати певний ключ до розуміння такого важливого аспекту хаггардової поетики, як ідейно-естетична функція пейзажного образу в його нарації. Однак дотримання обраного нами кута зору відразу ж ускладнюється деякими обставинами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор. Для початку, одразу ж зазначимо, що спеціальних досліджень саме цього питання в науковій літературі просто немає. Тому ми спиратимемося на кілька розвідок, які мають для нас важливий методологічний характер: адже пейзаж виявляє «естетичне ставлення до відтворюваного предмета» [4, 732]. І «чим складнішим, сповненим протиріч і напруженішим стає життя людини в сучасному суспільстві, тим частіше й частіше вона обертає свій погляд до природи і культури, намагаючись знайти у них хоч якийсь відпочинок від тяжкої праці, від безсенсового існування, гармонію й красу, втрачені в далекі й зовсім близькі часи» [3, 4]. Самовизначення людини в світі не може відбутися без того, щоби вона усвідомила себе водночас і частиною природи, і чимось відокремленим від неї: як відзначає Г. Лобанова, у літературному пейзажі особливо значущими є «межі між предметом зображення та суб'єктом бачення, з одного боку, та зі зображуваним світом в цілому – з іншого» [5, 160]. Ці положення дають нам підстави для суджень про образну систему літературно-художнього твору і, зокрема, про специфіку художнього світосприйняття Г.Р. Хаггарда.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття. Отож, увагу наратора в оповіданні «Таємничі сили» (а оповідь ведеться від імені англійця Аллана) привертають насамперед дивні обряди, традиції та вірування тубільців Африканського континенту, в той час, коли на описах природи він робить набагато менший акцент. Хоча, здавалося б, африканська природа, не менш екзотична для європейця, мала би посідати тут одне з чільних місць, але пейзажі тут – нечисленні й не дуже розлогі. Це тим більш дивно, що саме в англійській літературній культурі ХІХ ст. спостерігається великий досвід власне пейзажної лірики (В. Блейк, О. Поуп, Дж. Томсон, «озерна школа» та ін.) і взагалі дуже розвинена традиція пейзажного «живопису словом» (згадаймо хоча б «літературні картини» прерафаелітів). Можна також пригадати художнє «відкриття Африки» М. Гумільовим на початку ХХ ст.: в його поезії пейзаж Чорного континенту відіграє ніяк не меншу роль, ніж світ людей та їхні взаємини. Та й пейзажі у художньому світі Г.Р. Хаггарда, попри усю свою нечисленність й лаконічність, найперше – в оповіданні, що аналізується, виконують важливу художньо-стилістичну функцію, дозволяючи краще зрозуміти концепцію світу письменника.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Почнемо з доволі типового для літературно-художнього твору взагалі, але не занадто типового для художнього світу Г.Р. Хаггарда опису екстер'єру житла, в якому мешкають герої, в даному випадку – будинку в екзотичній Африці, де живуть Стелла зі своїм батьком: «Вид був справді чудовий. Із західного боку величезної гори відкривалася велика западина, близько тисячі ярдів завширшки і майже на милю вглиб. Позаду міжгір'я на кілька сот фунтів угору підіймалася круча, а за нею і над нею височив величезний пік. Увесь простір, замкнений горами, був розділений на три тераси, що підносилися одна над одною і здавалися творінням людських рук. Із кожної тераси лився водоспад, а з боків протікали два струмки» [6, 24]. Це майже «фотографія», натуралістичний опис, який дає змогу читачеві ніби побачити на власні очі місце, де зростала головна героїня оповідання, що разом з батьком приїхала сюди з Англії багато років тому. Але такий прийом використання пейзажу не є репрезентативним для аналізованого оповідання – це радше єдиний у своєму роді виняток, де пейзаж не є експресивно забарвленим (хоча такі його елементи, як гори з западинами, кручі та водоспади вже створюють неспокійну атмосферу очікування чогось небезпечного). І справді, якщо проаналізувати усі інші пейзажні описи в оповіданні «Таємничі сили», то ми побачимо, що всі вони пов'язані з трагічними подіями (а часто і взагалі сусідять з темою смерті).

Вже перша замальовка «необжитої», «дикої» Африки мусить передати жах та відчай героїв, які, після майже чудесного врятування від войовничих зулусів, пересуваються пустелею під спекотним сонцем. «Ми йшли страшенною пустелею без їжі і майже без води. Удень, бредучи гли-

боким піском, ми по черзі несли дитину; ночі проводили, пережовуючи траву і вилизуючи росу з листя. Ми вмирали від спраги <...> Світало. Миль за вісім перед нами виднілися гори – вони були в зелені, отже, там була вода» [6, 22]. Тобто, як ми бачимо, пейзаж тут не є «байдужим фоном», він покликаний передати емоції та самопочуття героїв, що вже майже не сподіваються на порятунок. Цей пейзаж з'являється, коли мова йде про елементарне фізичне виживання героїв. Маючи на руках маленьку дитину й відчуваючи відповідальність за її життя, Аллан та його друг, чаклун Індаба-Зімбі, просуваються по безкрайній пустелі, сподіваючись нашоventhнуться на людей чи поселення. Нарешті вони бачать величезний баобаб: «Чи доберемося ми до його тіні?.. Як ми допленталися до нього – я не пам'ятаю. Під густим шатром його листя було темно і холодно, як у льоху. Я ліг і подумав, що добре було б тут померти, і знепритомнів» [6, 22]. Звернемо увагу на те, що пейзаж тут, як і в першому описі, виразно пов'язаний з темою смерті, і, яке ми переконаємося далі, це не є випадковим.

Від смерті героїв рятує Стелла Керсон, колишня сусідка-англійка Аллана, що випадково потрапляє в пустелі на знепритомнелих подорожніх. Вона приносить воду, а отже – життя.

Квотермейн закохується у неї з усією палкістю першого почуття. І природа ніби відлунне почуттям героїв, створює ліричну атмосферу прогулянок в місячному сяйві: «У вечір нашого освідчення ми гуляли коло гори. Місяць вплив з-за гори і його проміння далеко прослизнуло в туманній долині, поблискуючи на воді, сягнувши найвіддаленіших закутків серед скель, огорнувши всю околицю сріблястою фатою нареченої <...> Стелла поглянула на мене. Краса ночі відбилася на її обличчі, ароматом ночі пахло її волосся, таємнича ніч світилася в її очах...» [6, 26]. Звернемо увагу на те, що пейзаж тут являє собою не стільки опис ландшафту як такого, його реалій, скільки передається за допомогою світлового акцентування (місячне сяйво) та запахів (аромати ночі на волосі). Подібна відсутність пейзажної деталізації цілком типова для неоромантичного стилю Г.Р. Хаггарда.

Але навіть цей спокійний, лагідний, романтичний пейзаж обернеться трагедією, і наступного разу гори та місячне сяйво ми побачимо очима Аллана у трагічних обставинах, пов'язаних зі втратою ним коханої.

Жінка-мавпа Гендріка, ревнуючи Аллана, викрадає Стеллу. Квотермейн з розбитим серцем пускається на пошуки: «Ми цілу ніч блукали порожніми, освітленими місяцем долинами, порушуючи тишу криками, які луна тисячократно повторювала. Марно наші погляди ковзали прірвами, марно обстежували ми нескінченні яри і балки, порослі папороттю» [6, 31]. І знову ми бачимо прийом змалювання пейзажу не стільки через візуальні конкретності, скільки через світлові акценти (світло місяця) й – в даному випадку – звукові враження (крик та луна).

Думається, що автор свідомо обирає лейтмотивом до образу Стелли в оповіданні мотив місячного сяйва – адже тубільці називали Стеллу Зіркою, перекладаючи її ім'я буквально [6, 28]. Ідеалізована постать Стелли – покірної, ніжної, терплячої, самовідданої, гостро конфліктує з жорсткою реальністю, і, подарувавши Аллану сина Гаррі, вона помирає. Прикметно, що смерть Стелли відбувається на зорі, коли з'являється на небі сонце, а зірки мусять зникнути, і цей епізод має виразно символічний характер: «Зажеврила зоря і зійшло сонце... Проміння його, падаючи на них, відбилося на західному боці неба. Стелла опритомніла і побачила сонце <...> Вона спрямувала свій згасаючий погляд на небо, потім поглянула на мене і посміхнулася усмішкою ангела» [6, 35].

Коли через кілька років Аллан, згадуючи своє кохання, повертається у помаранчевий гай – на місце, де вони вперше заговорили зі Стеллою про любов, то він, як йому видається, бачить під квітучим деревом свою померлу дружину: «Так, це вона сиділа на камені, її обличчя сповнював той натхненний вираз, як тоді, коли ми вперше обмінялися поцілунками. Місяць сяяв у її темних очах, вітер розвіював її кучеряве волосся, її груди дихали, і покірна усмішка грала на її вустах...» [6, 36]. Автор знову пов'язує зі Стеллою мотив Місяця і влітає новий мотив – помаранчевого дерева. На нашу думку, останній також не був випадковим. Апельсин в європейській культурній традиції асоціюється з коханням, шлюбом та призахідним сонцем [2, 730]. Усі ці мотиви, як ми могли переконатися, були безпосередньо пов'язані з головною героїнею твору.

Репрезентативними для творчості Г.Р. Хаггарда є також мотиви саду та гаю (лісу), що вводяться наприкінці твору. Аллан приходить на цвинтар, що заріс травою, через вирубаний сад, а потім йде до місця, де вони вперше заговорили зі Стеллою про кохання – це помаранчевий гай, який перетворився на непрохідну гущавину. З нашої точки зору, ці візуальні маркери мають не лише функцію опису, а набагато глибше, символічне значення. Сад, як пише Т.О. Дьякова, може розумітися як атрибут жіночості, а також культурно організований простір, «Едем в мініатюрі» [1, 132]. Отож, Квотермейн, що втратив кохану жінку, а разом з нею – щастя, проходить через зруйнований сад. Він йде в густий гай, що скоріше нагадує ліс. Від садового простору, «знаку керуваної природи», він пересувається до лісу – природи некерованої, «відбиття світу, куди герой вступав в пошуках таємниць та їхнього розкриття», «простору, що приховує небезпеки, насамперед зі сторони темних сил» [1, 133–134]. Таким чином, образи саду й лісу отримують в оповіда-

нні «Таємничі сили» символічний характер, визначаючи алгоритм життя Аллана Квотермейна, який рушає від «цивілізованого», впорядкованого європейського життя на пошуки пригод й таємниць у «варварському», «дикунському» африканському світі.

Висновки з даного дослідження і перспектива подальших розвідок у даному напрямку. Отже, пейзаж в оповіданні Г.Р. Хаггарда «Таємничі сили» майже позбавлений ландшафтних деталей – вони скупі, повторювані й нечисленні (образи скель та місячного сяйва). Автор не ставить перед собою завдання передати точні візуальні враження від африканських пейзажів, йому важливіше передати через пейзаж трагічність світовідчуття героя, відтінити його трагічне кохання, таке типове для романтиків, експресивно окреслити постійне перебування «на межі» між життям та смертю, нарешті – самотність, яку навіть палке почуття може подолати лише на певний проміжок часу. Пейзаж у письменника позбавлений особливої деталізації, експресивний, пронизаний танатологічними мотивами. Він з'являється у найважливіших композиційних моментах, виконуючи, таким чином, сюжетоутворюючу функцію.

Втім, поетика пейзажу у творчості Г.Р. Хаггарда – це тема, яка, звісно, не вичерпується розглядом одного твору й вимагає подальшої розробки.

Список використаних джерел

1. Дьякова Т. А. Онтологические контуры пейзажа: опыт смыслового странствия: [монография] / Тамара Александровна Дьякова. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 2004. – 168 с.
2. Энциклопедия символов / Сост. В. Рошаль. – М. : АСТ; СПб : Сова, 2008. – 1007 с.
3. Эстетика природы / РАН. Ин-т философии; Ред. К. М. Долгов. – М.: ИФРАН, 1994. – 230 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Николукина. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
5. Лобанова Г. Пейзаж / Г. Лобанова // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 160–161.
6. Хаггард Г. Р. У серці Африки, або Пригоди Аллана Квотермейна / Генрі Райдер Хаггард. – Харків: ВД «Школа», 2006. – 496 с.

Summary. The article examines the symbolic and expressive feature of landscape image in the story «Mysterious forces» by G. R. Haggard and the neo-romantic style of writer's art solutions. Being concentrated round one event, the time and space of the story assist understanding of ideological-aesthetic function of landscape character in the writer's narration.

Key words: literary landscape, neoromanticism, Africa, laconic.

УДК 821.161.1 – 31 «19»

Е.И. Вышинская

КНИГА Н. БЕРБЕРОВОЙ «БИЯНКУРСКИЕ ПРАЗДНИКИ» КАК ЦИКЛИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО

У статті досліджується жанрова своєрідність збірки оповідань Н. Берберової «Биянкурские праздники». Доказано, що оповідання складають єдиний цикл. Серед факторів, які поєднують всі твори у цикл, можна назвати проблематику збірки, єдність топоса, наявність наскрізних героїв, що переходять із розповіді в розповідь, образ оповідача, що скріплює окремі твори в епічне полотно.

Ключові слова: оповідання, цикл, проблематика, топос, образ оповідача.

Нина Николаевна Берберова принадлежала к младшему поколению русской эмиграции. В отличие от писателей, получивших признание еще в дореволюционной России, Берберова вынуждена была завоевывать свое место в литературе XX века вдали от Родины. Темы, к которым наиболее часто обращались прозаики старшего поколения, ретроспективны: тоска по «вечной России», события революции и гражданской войны, русская история, воспоминания о детстве и юности. Произведения Берберовой резко контрастировали с работами её современников. В своем творчестве она сделала акцент на психологическом опыте эмиграции. Тема эмигрантского быта нашла выражение в ранних произведениях писательницы. В предисловии к книге «Биянкурские праздники» Н.Н. Берберова рассказала о своих поисках оригинальной темы: «Старой России я не успела узнать, и писать о ней, даже если бы я её знала, меня не интересовало: в эмиграции и в

© Е.И. Вышинская

её центре, Париже, было достаточно «старых» писателей <...> Писать о Франции и французских «героях» мне не приходило на ум <...> Можно было, конечно, начать писать «о себе» <...> но тогда я ни писать, ни говорить о себе не умела <...> » [1, 7]. Спустя два года поисков Н. Берберова всё-таки нашла новую тему произведений: это был быт русских эмигрантов, осевших в конкретном месте Франции, юго-западном пригороде Парижа Биянкюре.

«Биянкюрские праздники» являются одной из самых ранних книг Н.Н. Берберовой. Этот цикл рассказов публиковался в ежедневной эмигрантской либерально-демократической русской газете «Последние новости» с 1929 по 1934 годы и принес Берберовой признание в литературной среде. Как утверждала позднее сама писательница, это была «лирико-юмористическая, иронико-символическая серия рассказов о жизни русских в Биянкюре» [2, 402].

На родине известность к писательнице пришла после публикации не художественной, а мемуарной прозы. Книга «Курсив мой» стала одним из самых читаемых и исследуемых произведений Берберовой. Ее малая проза до сих пор не привлекала внимания ученых. В качестве исключения можно назвать лишь статьи Е.Н. Пугачевой и Н.И. Великой, посвященные рассказам и повестям Берберовой [3; 5]. Причем характеристика «Биянкюрских праздников» занимает одну страницу первой из названных статей. Целью нашей статьи является анализ книги «Биянкюрские праздники» как единого смыслового целого.

Термин «цикл» чаще всего используется при характеристике группы лирических произведений. В отличие от лирического прозаического цикл теоретически мало изучен. Л.С. Яницкий отмечает важную роль, которую играет циклизация в XX веке. По мысли ученого, в период разрушения традиционных форм целостности «цикл как бы удерживает художественные произведения от распада и энтропии, выполняет объединяющую функцию, связывая воедино различные произведения. Так развивается цикличность художественного мышления, когда автор задумывает и создает свое произведение в рамках более широкого контекста из нескольких произведений» [7, 170-171].

О причинах возникновения циклических единств рассуждает в своей статье «Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо – Гофман – Гоголь» и А.С. Янушкевич. По мнению литературоведа, «первое, что формировало концепцию, своеобразную философию прозаического цикла, было стремление к единству мирообраза, интеграции единой мысли, превращающей частные и отдельные истории, рассказы, повести в систему и целостность» [8, 63].

Л.Н. Гареева к активным циклообразующим факторам в прозаическом цикле относит единство проблематики, общность сюжетных конфликтов и коллизий, образно-стилистическое решение, единый образ автора. Жанровыми признаками цикла являются общая атмосфера произведения, сквозные мотивы и образы, вариативное развитие тем, особая пространственно-временная организация, обрамляющие новеллы и очерки и другие особенности [4, 19–27, 81–82].

Не возникает сомнений, что рассказы книги «Биянкюрские праздники» составляют цикл, дискретные части которого могут существовать и отдельно как самостоятельные произведения, но будучи объединены автором в единый цикл, они приобретают новые качества и смыслы, становятся структурными элементами единого смыслового целого. В качестве факторов, объединяющих все произведения «Биянкюрских праздников» в цикл, можно назвать проблематику сборника, единство топоса, наличие сквозных героев, переходящих из рассказа в рассказ, образ рассказчика, скрепляющий отдельные произведения в эпическое полотно.

Каждый рассказ – законченная история, но все они связаны между собой. Одним из главных связующих элементов цикла является топос Биянкура. Этот пригород Парижа располагался между Сеной и Булонским лесом и славился своими промышленными предприятиями. Вспоминая своеобразную топографию парижских пригородов, Берберова писала: в них есть «и лавки, и русские вывески, и русский детский сад, и воскресные школы; там соблюдаются русские праздники по старому стилю» [1, 9].

Почти в каждом рассказе воспроизводятся одни и те же места маленького пригорода Парижа. Берберова воссоздает своеобразный его портрет. Так, биянкюрское небо держится на трёх трубах завода «Рено». Завод стал главным кормильцем жителей пригорода: «Биянкюр гнулся туда и сюда, как былинка, в коммерческих руках мосью Рено» [1, 83]. На автомобильных заводах трудилось, по утверждению писательницы, более 10 000 русских. Образ завода незримо присутствует в каждом произведении цикла, но наиболее подробно его роль в судьбе русских эмигрантов описана в рассказах «Версты-Шпалы», «Биянкюрская рукопись», «Биянкюрский призрак», «Колька и Люсенька», «Биянкюрская скрипка».

Еще один маркер мира русских переселенцев – Национальная площадь, сердце Биянкура. Именно здесь проходят праздники («Здесь плачут»), временно размещаются беженцы («Чужая девочка»). Возле площади построен отель «Каприз», в котором поселились многие герои цикла – портниха мадам Клава, Анастасия Георгиевна Сеянцева с племянницей («Чужая девочка»), Ваня Лёхин, живший и умерший в отеле («Биянкюрская рукопись»). Здесь размещает своего род-

ственника местный коммерсант С. Козлобабин («Здесь плачут»), именно в этот отель переезжает В. Крятов («Кольцо любви»). Недалеко от Национальной площади находятся парикмахерская Бориса Гавриловича, которая упоминается в рассказах «Аргентина», «Фотожених», «Биянкурская скрипка», и бакалейная лавка Козлобабина, о которой повествуется в рассказах «Фотожених», «Биянкурская скрипка», «Колька и Люсенька».

Достоинством внимания оказывается и кабаре, в котором проводят свое свободное время герои таких рассказов, как «Аргентина», «Здесь плачут», «Колька и Люсенька». Кабаре – это место работы И. Кондурина и Дуни («Случай с музыкой», «Цыганский романс»).

Завершающий цикл рассказ «Биянкурская скрипка» показывает городок с другой стороны. Рассказчик Гриша описывает этот пригород Парижа три года спустя после первого упоминания. Он утверждает, что три года для Биянкура – огромный срок. За этот период закрылась парикмахерская Бориса Гавриловича, на месте кабака Семена Козлобабина теперь стоит прачечная, изменились улицы, Национальная площадь, даже луна, как кажется Грише, стала другой.

Достопримечательностью Биянкура являются и его обитатели. Н. Берберовой удалось представить разные типы простых русских людей, волей судьбы оказавшихся на улицах чужого города. В ранних рассказах в центре внимания писательницы оказался тип «маленького человека», к которому она относилась и себя. Таких людей позднее в книге «Курсив мой» Берберова назвала «акакиями акакиевичами вселенной» [2, 278].

Внимательно наблюдая жизнь обитателей Биянкура, она впоследствии рассказала «о людях без языка, вырванных из родной почвы без надежды вернуться назад, растерявших близких» [1, 10], т.е. об эмигрантах, которым приходилось свою жизнь начинать заново. Н. Берберова писала о людях с разными судьбами, достатком, моральными устоями, но всех их объединяет лишь одно – отсутствие дома, средств к существованию, почвы под ногами. В предисловии к циклу Берберова характеризует русских в Биянуре как тихих, спокойных, трудолюбивых, не склонных к совершению преступлений, законопослушных людей. Эти качества в значительной степени были обусловлены страхом потерять право проживания в Париже. Мечтой многих эмигрантов было получить французское подданство, поскольку положение их было шатким, они были лишены прав полноценных граждан.

Каждый рассказ «Биянкурских праздников» повествует о новых героях и в то же время не забывает о старых. В последующих рассказах цикла мы узнаем что-то новое об уже известных нам персонажах. Среди них портниха мадам Клава, которая появляется на страницах рассказов «Аргентина», «О закорючках», «Чужая девочка», «Колька и Люсенька». Мадам Клава – второстепенный персонаж, о ней известно совсем мало, но то, что она является важной фигурой в городе, – несомненно. Авторитетным и уважаемым среди бывших соотечественников был и коммерсант Семен Николаевич Козлобабин. Его активная деятельность характеризуется в каждом рассказе, где этот персонаж предстает в разных ипостасях, – владельцем кабаре, бакалейного магазина. Его имя упоминается в рассказах «Здесь плачут», «Случай с музыкой», «Чужая девочка», «Биянкурская скрипка», «Биянкурский призрак», «Колька и Люсенька». Фигура Бориса Гавриловича, владельца не менее прибыльного заведения – парикмахерской, предстает в рассказах «Фотожених», «Биянкурская скрипка». Эти и многие другие персонажи становятся сквозными героями цикла. Благодаря второстепенным персонажам создается ощущение единства, усиливается эффект связности. В каждой новой истории герои переезжают, меняют вид деятельности, стареют вместе с пригородом Биянкур. Берберова рисует образ их нелегкой повседневной жизни в чужой стране. Во многих рассказах цикла подчеркивается бессмысленность человеческой деятельности. Герои повестей «Аргентина», «Фотожених», «О закорючках», «Случай с музыкой» пытаются найти выход из сложившихся трудных жизненных ситуаций, но что бы они ни делали, всё возвращается на круги своя.

Одним из характерных типов героев книги «Биянкурские праздники» является творческая личность. Биянкур был промышленным пригородом Парижа, и людям, наделенным талантом, было здесь ещё сложнее. Рассчитывать на достойную оплату своего руда не приходилось. Искусство в условиях трудной серой жизни промышленного пригорода не было востребовано. Приходилось «зарывать свой талант в землю». Одним из таких творческих людей представлен Иван Иванович Кандурин («Случай с музыкой»). Найдя работу в мебельном бизнесе, он изо всех сил стремился вернуться к своей профессии музыканта. Но ни роль пианиста во вновь открывшемся кабаре коммерсанта Козлобабина, ни попытка устроиться музыкантом в маленький оркестрик местного кинематографа не привели к ожидаемым результатам. Ивану Ивановичу пришлось вернуться на старое место в мебельную фирму. Рассказ о судьбе И. Кандурина – это история о тщетных поисках человеком самого себя. Однако и такой исход рассказчик Гриша расценивает как благополучный: «Многие из тех, что в сумерки в дождливый день на Национальной площади о мосье Рено мечтают, могут даже позавидовать: он вернулся в мебельное дело» [1, 56]. По мнению

Гриши, это не самый печальный исход, многие биянкурцы мечтали хоть о каком-нибудь заработке. Но для Ивана Ивановича расставание с музыкой было утратой мечты.

Еще одним персонажем, наделенным творческим даром, был Ваня Лёхин («Биянкурская рукопись»). Он умер в возрасте 35 лет, но оставил в наследство Грише незаконченную рукопись романа, в котором описывал судьбу героя, похожего на него самого. Никто не догадывался о душевных муках Вани Лёхина, о его тоске по Родине и неспособности принять сложившиеся обстоятельства. Рассказывающий эту трагическую историю Гриша сделал вывод, что «Ваня умер от воображения». То, что рукопись досталась именно Грише, свидетельствует о том, что рассказчик был единственным в городе, кто мог оценить этот «крик души» по достоинству.

Даже в том случае, когда творческое начало находит свое применение, жизнь героев не выглядит благополучной. Об этом свидетельствует не только история Вани Лехина, но и судьба героя рассказа «Биянкурская скрипка». Скрипач Миша Сергеич, как и все, работавший прежде на заводе, оставляет это занятие ради любимого дела. Но он не становится всемирно известным музыкантом. Его удел – ходить по дворам и играть на скрипке. Его возлюбленной Соне такое занятие кажется недостойным, но у Миши своя теория. Он предлагает удовлетвориться тем, что дает судьба: «На эту землю мы не вернёмся, а другую мы не знаем и вряд ли узнаем. Из этого приходится исходить» [1, 146]. Миша выживает, как умеет, и предлагает Соне петь вместе с ним. Пусть искусство не приносит дохода, но душа Миши спокойна.

Еще одним типом героя в книге «Биянкурские праздники» является несостоявшаяся личность. Один из таких персонажей – Герасим Гаврилович («Фотожених») – не смог приспособиться к новым условиям жизни. О нерешительности другого героя повествует рассказ «О закорючках». Рассказчик Гриша сообщает историю Александра Евграфовича Барабанова, который безуспешно пытался воплотить в жизнь свой сумасшедший бизнес-план.

Ярко представлены в цикле «Биянкурские праздники» и женские типы. Характеризуя образ жизни «русского» Биянкура, рассказчик отмечает, что все девушки стремились уехать из этого пригорода в большой Париж, где можно было найти «красивую должность». Такой должностью в представлении многих жительниц Биянкура была работа горничной, чистая, не требующая чрезмерных физических усилий. Женщины мечтали «ходить во всём чистом, гладить чужое шелковое бельё, чистить чужие лаковые башмаки, пересчитывать серебро и подавать разные блюда» [1, 120]. Работа на заводе была не под силу женщинам, другую же найти было сложно. Для девушек, не имевших возможности уехать, выбора почти не оставалось. Рассказ «Цыганский романс» воспроизводит судьбу такой героини, развлекавшей в кабаке своим пением местных жителей.

Передать мироощущение народа мог только простонародный рассказчик. Н. Берберову и её героев различали и образ жизни, и происхождение, образование и выбранная профессия, не говоря уже о политических взглядах. Поэтому повествование о судьбе обитателей Биянкура она поручает одному из них. Таким летописцем истории «русского» Биянкура становится Гриша. Именно этот образ объединяет все рассказы. Берберова избирает сказовую систему повествования. В. Хализев подчеркивает, что сказ в отличие от стилизации и пародии ориентирован на речь «внелитературную» – устную, бытовую, разговорную, которая является чужой писателю, неавторской. Сказ дает возможность народу заговорить непосредственно от своего имени [6, 285–287].

Самые ранние рассказы цикла «Биянкурские праздники» не могут не напоминать читателю Зоценко (в меньшей степени Бабеля и Гоголя). Как признавалась Берберова, «рассказы были неровные, некоторые написаны наспех, с невысокого уровня эффектами, но по крайней мере половина из них любопытна; есть в них следы Гоголя, Зоценки, «Скверного анекдота», и Антоши Чехонте, и следы меня самой – ищущей «бытового слова», сюжета с лирико-комической стороной жестокого романа и со слезой, напоминающей не человеческую, но сырную слезу» [2, 402]. Это сходство заметно не потому, что Зоценко был «учителем» Нины Николаевны Берберовой, а в большей степени потому, что жители Биянкура – это простые люди, иногда полуинтеллигенты, чаще – рабочий класс двадцатых годов. Они читали эмигрантскую прессу, в которой подчас публиковались рассказы Зоценко, Гоголя, Бабеля. Не удивительно, что персонажи «Биянкурских праздников» заговорили языком своих любимых героев.

Н. Берберова не только наделила персонажей своих ранних рассказов «языком Зоценко», но учла все нюансы биянкурской жизни и внесла свои коррективы. В предисловии к книге писательница отмечала, что бытовой язык биянкурцев сочетал французские слова с русским просторечьем. Это был новый русско-французский язык. Он вмещал в себе устаревшую речь чеховских и предчеховских времён, был полон «идиоматизмов и провинциализмов». Это был язык людей, не получивших должного образования. Речь персонажей Н.Н. Берберовой изобилвала словечками, почерпнутыми из советских и эмигрантских газет. И, конечно, их язык включал слова французские, не требующие перевода, но обретающие русский акцент и окончания. На этом новом языке и говорят герои «Биянкурских праздников».

Подобной речевой характеристикой наделен и рассказчик Гриша. Он ведет повествование особым, оригинальным, не литературным языком. Цикл начинается с обращения к читателям: «Милостивые государыни и милостивые государи, извиняюсь! Особенно государыни, оттого что не всё в моём рассказе будет одинаково возвышенно и благопристойно...» [1, 13]. Эти первые строки знакомят читателя с Гришей как с типом рассказчика. Такое прямое обращение к читательской аудитории характерно для устной речи. Но оно свидетельствует и о том, что Гриша не принадлежит к интеллигенции, он человек простой. В его речи присутствуют характерные признаки эмигрантского языка, носителем которого были русские жители Биянкура. Анализируя язык Гриши, можно сделать вывод о характере досуга в Биянкуре, не очень разнообразного, наполненного незатейливой бильярдной или карточной игрой. В речи Гриши мелькают устойчивые словосочетания, связанные с этими играми: «четыре с боку ваших нет», «ходил с шестёрки, когда надо было ходить с туза», «сыграл бы пас», «от трёх бортов в лузу». Как справедливо заметил сам Гриша («Биянкурская рукопись»), он не был профессионалом в писательском деле: «И пусть о нас другие что-нибудь напишут, а сами мы – от двух бортов в красного – не писатели!» [1, 109].

Вместе с тем с каждым рассказом Гриша всё более совершенствует свой дар. Он описывает ситуации, свидетелем которых быть не мог. Таковы, например, диалоги героев рассказа «Случай с музыкой». Во многих рассказах имя Гриши не указано, но читатель ощущает его присутствие, так как остаются Гришины «бильярдный и карточные» присказки, и его оригинальная манера повествования.

Феномен рассказчика – главный связующий элемент всех произведений цикла «Биянкурские праздники». Гриша предстает либо как свидетель, повествующий о событиях биянкурской жизни, либо как главный или второстепенный персонаж в рассказах. В Биянкуре его воспринимают как местного «летописца». Об этом свидетельствует целый ряд эпизодов. Так, портниха мадам Клава, прочитав его рассказы, предлагает ему написать об «американской складке какой-нибудь», присущей жителю пригорода («О закорючках»). Именно Грише оставляет в наследство рукопись умерший Ваня Лёхин («Биянкурские рукопись»). К Грише относится уважительно и местный коммерсант Семён Николаевич Козлобабин, называя его по имени отчеству «Григорий Андреевич» («Здесь плачут»).

Некоторые факты биографии Гриши читатель узнает благодаря скромным упоминаниям отдельных эпизодов его жизни. Так становится известным, что он родом из Будановки, воевал на юге России в белой армии, позже эмигрировал и жил в Праге, затем попал в Париж и сейчас работает на заводе «Рено» («Версты-шпалы»). «Версты-шпалы» – единственный рассказ цикла, где рассказчик Гриша выступает одновременно и в роли повествователя, и в роли главного героя. Здесь он рассказывает о своей судьбе, о своих скитаниях по миру, о случайно найденной любви: «За спиной у меня дорога дальняя, у здешних ни у кого такой дороги нет» [1, 89].

Личность Гриши раскрывается и в его высказываниях о других людях. Рассказчик ярко демонстрирует своё отношение к происходящему, описывает свои эмоции. О самом себе Гриша самого скромного мнения: «а значение моё – не больше канарейки» [1, 90]. Он такой же биянкурский неудачник, как и другие персонажи рассказов этого цикла. Но будучи частью этого неустойчивого, трудного бытия, именно он обретает способность увидеть и оценить жизнь своих знакомых и друзей.

Главный мотив, объединяющий все произведения цикла, – выживание. Не случайно в одном из последних рассказов («Колька и Люсенька») звучат трагические слова: «И пускай в Париже и других городах тоже есть люди, сознающие свою непоправимую жизнь, нет места непоправимее родимого Биянкура» [1, 131]. Чтобы выжить в изгнании, обитателям Биянкура приходится приспособливаться к сложившимся условиям. Жизнь в Биянкуре – это тяжелый труд, пьянство и нищета, которая касается всех без исключения. Подводя итоги размышлениям о судьбе своего бывшего соотечественника, рассказчик Гриша восклицает: «оказалось-то, что трагедия была не только его, моя и ваша, а прямо таки общая или даже всеобщая» («Случай с музыкой»).

Таким образом, можно прийти к выводу, что все произведения, включенные Н.Н. Берберовой в книгу «Биянкурские праздники», составляют единое повествование о судьбе русских эмигрантов, их быте, образе жизни, привязанностях и утратах. Каждый отдельный рассказ становится частью единого целого, приобретая дополнительный смысл и в то же время оттеняя другие произведения цикла.

Список использованных источников

1. Берберова Н.Н. Биянкурские праздники / Н.Н. Берберова. – М. : АСТ : АСТРЕЛЬ, 2011. – 349 с.
2. Берберова Н.Н. Курсив мой : Автобиография [Вступ. ст. Е.В. Витковского; коммент. В.П. Качетова, Г.И. Мосешвили] / Н.Н. Берберова. – М. : Согласие, 1996. – 736 с.

3. Великая Н.И. Малая проза Н.Н. Берберовой: поиски героя / Н.И. Великая // Проблемы славянской культуры и цивилизации : Материалы V международной научно-методической конференции. – Уссурийск: Уссурийск. гос. пед. ун-т, 2003. – С.124–129.
4. Гареева Л.Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) / Л.Н. Гареева // «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева : Вопросы поэтики. – Ижевск : УдГУ, 2004. – С. 19–27; 81–82.
5. Пугачева Е.Н. Поэтика прозы Нины Берберовой / Е.Н. Пугачева // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – Владивосток, 2010. – №3 (11). – С.12–14.
6. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 437 с.
7. Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре [Текст] / Л. Яницкий // Критика и семиотика. Вып. 1–2.– Кемерово : КГУ, 2000. – С.170 – 174.
8. Янушкевич, А.С. Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо – Гофман – Гоголь / А.С. Янушкевич // Вестник ТГУ. – 2008. – № 2 (3). – С. 63–81.

Summary. The article investigates the genre identity of the collection of novels written by N. Berberova «Billancourt Tales». It is proved that the stories form a single cycle. Among the factors that combine all the works into the cycle, we can distinguish the following ones: the problematics of the collection of novels, the unity of literary topos, the presence of cross-heroes who moves from one story to another, the image of the narrator that fasten the particular novels in an epic canvas.

Key words: novel, cycle, problematics, topos, the image of the narrator.

УДК 82-343

Ю.В. Вишницька

ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХАЇЧНОГО МІФУ У СУЧАСНОМУ СОЦІУМІ: ОГЛЯД ПРОБЛЕМИ

У статті окреслено теоретичний аспект дослідження соціальної міфології. Зроблено спробу визначити проблемне коло питань, пов'язаних із трансформацією архаїчних міфів у сучасному соціумі: представлено погляди науковців на розуміння сакральної та соціальної міфології; визначено причини регенерації архаїчних міфів, що проходять тривалий процес адаптації у суспільстві.

Ключові слова: архаїчний міф, міфологія, міфологема, профанний, сакральний, симуляційний, соціальний міф, суспільна міфологія.

Сьогоднішній соціум метафорично можна назвати ареною міфологічних баталій, де стикаються, змінюються, взаємознищуються, регенеруються, гіпертрофуються тощо міфи. З одного боку, через невмиручі архетипи, експліковані міфологемами, до нас «озивається» з тисячолітніх нашарувань архаїчний міф. З іншого боку – сучасність творить свою міфологію, подекуди таку, що вступає у протиріччя з прецедентною міфосистемою. На перетині сакральних та симуляційних міфологічних процесів і живе сучасний соціум. До того ж, вмикається ще й третя сила: індивід, що реагує на соціальну міфологію своєю міфотворчістю. Актуальні проблеми соціуму, який сьогодні з епохи раціоналізму стрімко переходить у міфологічну еру, хвилюють учених гуманітарних, соціальних та навіть технічних наук. Велика кількість дисертаційних досліджень останніх десятиліть свідчить про неабияку зацікавленість філософів, психологів, філологів, соціологів суспільною міфологією. Соціальна міфологія розглядається як «елемент соціальних технологій» [6], «символічно виражена сукупність онтологічних уявлень, ідеалів та переконань, що є для суспільства актуальними» [1, 11], «предмет соціально-філософського аналізу» [15], «предмет ідеологічної практики» [4, 13] тощо.

Чому міф є беззаперечним джерелом сучасних суспільних процесів? Які ознаки міфологічної свідомості, міфу забезпечують його живучість та генеративність? Відповіді на ці питання спробуємо відшукати у дослідженнях сучасних вітчизняних та зарубіжних міфологів, політологів, філологів, етнологів, соціологів. «Міфологічний» апріорі сприймається як такий, що протирічить реальності (згадаймо лише «вузьке» розуміння міфу як казки, легенди). Не підлягають усвідомленому аналізу й «архетипи»: володіючи міфологічними властивостями,

вони, однак, не осмислюються, бо є «насамперед психічними маніфестаціями, що відображають не ступінь навколишнього світу, а стан душі» [12, 20]. Розмежовуючи поняття «міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика» та простежуючи історію їх інтерпретації, Мотря та Степан Мишаничі потрактовують юнгівські архетипи як «міфологеми, складові міфу» [12, 20], що розходиться з традиційним розумінням міфологеми як образу, за яким «тягнеться» «шлейф міфів». На нашу думку, архетипи приховують у собі міфологеми, міфологеми ж унаочнюють, виявляють колективне підсвідоме, виступаючи спресованими мовними етнокодами, що при дешифровці проходять процес креативного відтворення закладеної культурологічної інформації: трансформації мови культури на індивідуально-авторське художнє мовлення; будучи складовими механізми адаптації у художньому тексті та у соціумі, міфологеми відтворюють комплементарні парадигми, відображають смисли й моделюють нові, унікальні характеристики, що складають особливість ідіостилу автора. (Це підтверджується й самим означенням архетипів Карла-Густава Юнга як своєрідних схем, «фантастичних прообразів, котрі у символічній формі відображають біосоціально оформлений культурний досвід людського роду» [7, 10]).

Проблеми дефініції й інтерпретації міфу / міфологеми / архетипу не випадкові: вони – у самій природі міфу й архетипу, що «зберігається протягом тисячоліть, постійно вимагаючи нових тлумачень» [20, 8]: «...архетип є посудиною, яку ніколи не можна ні спорожнити, ні наповнити. Сам по собі він існує лише потенційно, і, набуваючи вигляду якоїсь матерії, він уже не те, чим був перед цим» [20, 8].

При заглибленому прочитанні міфу прірва між ним та реальністю зникає: «міф являє собою образ <...>, що інтуїтивно передбачає й відкриває дещо реальне <...> і переживається співучасниками подій як одкровення істини, самої Реальності» [14, 10]. Філософськи осмислюючи міф, Ю. С. Осаченко розглядає його як синкретичну сферу, де символічно зливаються образ, ім'я та річ, означуване та те, що означає, поняття й образ, як «продукт складного комунікативного синтезу, генеза якого – історично, лінгвістично й соціально обумовлене явище» [14, 10]. На відміну від логоса, що диференціює на складові, «атоми», елементи «єдину, ієрархічну лінію істини-закону» [14, 16], міф пропонує інший шлях думки та розуміння світу: «конфігуративну, комплексну, констелятивну свідомість, де слово співприсутнє поряд з образом, річчю, діянням, де немає домінуючого елемента, але важливий утворюваний елементами «візерунок», малюнок співвіднесеності переживання, споглядання, думки і вчинку (дії)» [14, 16] (Див. про «шлях» міфу до такого синтезу у дослідженні: [12]: «Якщо на початковому етапі у міфі домінувала дія, рух, пантоміма, а слово було їм підпорядковане, то в добу тотемізму, а особливо в героїчну добу міф стає вербалізованим ритуалом, етіологічним переказом, героїчним сказанням із незмінним анімістичним підґрунтям. Магічна дія і слово, замовляння і молитвослов, музика і речитатив, пісня й етіологічна нарація цієї доби співіснують у нероздільній єдності» [12, 6]).

Універсальне поєднання усього з усім – одна з найважливіших ознак архаїчного міфу. Як зазначає М. Ю. Смирнов, «архаїчний міф відповідає стану свідомості, в якому немає фіксованої різниці між реальним та ідеальним, а вигадка невіддільна від справжньої події; притаманне йому узагальнення дійсності виражається у чуттєво-конкретних образах і передбачає безпосередню взаємодію людини з цими образами; міф переживається давньою людиною як дійсність, а освоєння навколишнього світу відбувається ніби крізь призму міфологічних уявлень і стає тому миттю міфотворчості» [16, 23-24].

М. Ю. Смирнов виокремлює архаїчний, релігійний та нерелігійний типи міфотворчості. Перші два – сакралізовані за своєю суттю. В архаїці міфологія є універсальною формою свідомості, в релігії ж превалує догма, віра в істинність, що передбачає беззаперечне сприйняття міфологічного сюжету [16, 26]. Однак, як зауважує дослідник, «входячи у структуру віровчення, релігійний міф втрачає гнучкість і багатоваріативність оповіді, які ще притаманні архаїчній міфології» [16, 26]. Та навіть у сучасних формах міфотворчості (соціальної, політичної міфології) міф залишається «простором, де відбувається ідентифікація людини навколишньому світові» [16, 28]. Звичайно, наповненість цього простору «ілюзіями, безапеляційними й такими ж безпідставними претензіями на істину» [16, 30] робить його незахищеним, вразливим.

Серед причин творення сучасної міфології, на нашу думку, можна назвати наступні:

– намагання досягти гармонії «я» зі світом (природою, оточенням, суспільством) і, як наслідок, – відчуття себе часткою глобальних процесів, рушійною силою, – віднайти себе, розчинившись у міфі. Не випадково міф сприймається як один із можливих «компенсаторів»: «саме «перебування в міфі» дає людині відчуття повноцінності й цілісності: кінцеве й безкінечне, відносне й абсолютне, профанне й сакральне втрачають диференційні ознаки, а світ стає зрозумілим і досяжним» [16, 81]. Про цю здатність міфології знімати протиріччя говорив і С. Мелетинський: «Міфологія орієнтована на переборення фундаментальних антиномій людського існування, на гармонізацію особи, суспільства й природи» [10, 377];

- бажання «створити систему соціальних координат, зорієнтовану як на індивіда, так і на спільноту» [16, 12]. Але для організації такої взаємодії людей між собою, для народження «ми» необхідні такі «колективні, уявлення, які б вказували на соціальні орієнтири як для цих соціальних спільнот, так і для кожного індивіда окремо» [9, 12]. (Такою здатністю володіє, зокрема, «релігія як один із різновидів соціальної міфології» [9, 12], «система символів, через які суспільство творить само себе» [5, 424]);
- спроба змодельювати ідеальний простір свободи. На переконання Т. Г. Шоріної, сучасна міфологізація у намаганні «реанімувати» архаїчний, сакральний міф «виступає колективним сном, відбиває лише символи своїх абстрактних ідей, що оголошуються єдино істинними...» [19, 49-50]. М. Ю. Смирнов наголошує, що «міф <...> не лише передає сюжет, в якому переплітаються чудесні й реальні, природно-людські взаємовідносини, але стверджує його в якості безсумнівної реальності» [16, 78-79]. «Фантастичне уособлення реальності» [16, 31], «відзначеної зустріччю людини зі світом і їх гармонійним єднанням» [19, 51], відбувається тому, що «стомлена одноманітністю буднів, знемагаючи під тягарем зовнішньої необхідності, чванством раціоналізму, вона [людина] знаходить у міфі утвердження незбутніх надій, дозвіл подавлених у суспільстві потягів думки й вчинків, компенсацію розриву суспільних зв'язків у почутті причетності з колективом» [19, 51];
- зорганізувати суспільство, спонукаючи та координуючи його дії. Соціальна міфологія, акцентуючись «на емоційно-образному прийнятті соціальної реальності» [9, 13] та підсилюючись раціональною складовою ідеології, «окреслює програму соціальної дії, принцип консолідації суспільства» [9, 25]. Змикаючи міфологеми, ідеологеми, національні та суспільні стереотипи, соціальна міфологія перетворюється на потужну маніпуляційну зброю, на своєрідний консолідуючий та контролюючий центр-«стрижень, довкола якого формується соціальна взаємодія» [9, 25]. Силоне поле соціального міфу таке потужне, що навіть ті суспільні групи, «які відкидають даний соціальний міф, змушені діяти в парадигматично-смысловому полі, побудованому на його основі, й тим самим мимоволі його підтримувати» [9, 25];
- спроба індивіда протидіяти суспільній міфології. Як писав В. Гринів, «чим більше суспільство нав'язує свій міф, тим більше індивід намагається цей міф зруйнувати своєю міфотворчістю» [3, 85]. Так на суспільній арені стикаються дві міфології: суспільна та особистісна.

Отже, сьогоденний світ намагається згадати, впізнати себе в сакральному міфі, реконструюючи, регенеруючи його з уламків, фрагментів, натяків. Такі складні процеси моделювання дійсності на міфологічному фундаменті дуже часто зазнають поразки. Можливо, тому, що обтяжене досвідом наукової картини світу, суспільство майже втратило здатність критично осмислювати «реальний стан речей», який приховує в собі «небезпечні тенденції, пов'язані зазвичай з нерозумінням природи міфічного й витісненням міфу» [14, 12]. К. Хюбнер застерігає: «Наукове «розчаровування» світу створює гнітюче враження пустки і нестачі чогось. У майбутньому бачиться майже нестримний технологічний розвиток, що може призвести, врешті-решт, до самознищення людини. Тому багато хто впадає <...> у міфоподібні ерзацрелігії, священні вчення або політичні доктрини, від яких очікують звільнення...» [18, 3]. Найчастіше такі спроби повернути сакральне минуле можливі, як писав Г. Маркузе, «тільки в мріях або у формі свого роду дитячої регресії» [8, 322]. Але чи можна вважати колективним сном сучасні суспільні міфи, в яких ми живемо?

Список використаних джерел

1. Андрієнко О. В. Соціальна міфологія у контексті суспільних трансформацій : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. : 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / О. В. Андрієнко. – Донецьк, 2008. – 20 с.
2. Виноградова Л. Н. Человек / нечеловек в народных представлениях / Л. Н. Виноградова. // Человек в контексте культуры. Славянский мир. – М., 1995. – С. 17-21
3. Гринив В. Мифология бытия / В. Гринив. – К., 2004. – 218 с.
4. Даниленко Ю. В. Соціальна міфологія як соціокультурний феномен (філософський аналіз) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. : 09.00.03. «Соціальна філософія та філософія історії» / Ю. В. Даниленко. – К., 2008. – 17 с.
5. Дюркгейм Э. Самоубийство. Социальный этюд / Э. Дюркгейм. – Спб.: Изд. Н. П. Калашникова, 1912.
6. Заріцька В. В. Новітня міфологія як елемент соціальних технологій: соціально-філософський аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. : 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / В. В. Заріцька. – К., 2008. – 20 с.
7. Ионов И. Н. Историческое бессознательное и политический миф. Историографический очерк / И. И. Ионов. // Современная политическая мифология: содержание и механизмы

- функціонування / Сост.: А. П. Логунов, Т. В. Евгеньева. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 1996. – 95 с. – С. 5-22.
8. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе; Пер. с англ., послесл., примеч. А. А. Юдина; Сост., предисл. В. Ю. Кузнецова. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 526, [2] с.
 9. Міщенко М. Д. Ідеологія, соціальна міфологія та трансформаційні процеси в українському суспільстві / М. Д. Міщенко. – К.: НІСД, 1998. – 102 с. (Сер. «Соціальні стратегії»; Вип. 4)
 10. Мелетинский Е. М. Мифология / Е. М. Мелетинский // Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1983.
 11. Мертон Р. Социальная теория и социальная структура / Р. Мертон. // Социологические исследования. – 1992. – № 4.
 12. Мишанич Мотря, Мишанич Степан. Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: історія інтерпретації і розмежування понять / Мотря Мишанич, Степан Мишанич. – Донецьк: Норд-Прес, 2002. – 60 с.
 13. Одайник В. Психология политики / В. Одайник. – СПб.: Ювента, 1996.
 14. Осаченко Ю. С. Миф и логос науки / Ю. С. Осаченко // Философия науки: Научное издание по философии, методологии и логике естественных наук. – Новосибирск, 2012. – № 4 (55). – 164 с. – С. 3-19.
 15. Садовніков О. К. Міфологія як предмет соціально-філософського аналізу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. : 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / О. К. Садовніков. – Харків, 2004. – 20 с.
 16. Смирнов М. Ю. Мифология и религия в российском сознании: Методологические вопросы исследования / М. Ю. Смирнов. – СПб.: Издательско-торговый дом «Летний сад», 2000. – 130 с.
 17. Соловьева Н. С. Проявление оппозиции «свой – чужой» в социальных группах (на материале фразеологии) / Н. С. Соловьева. // Проблемы истории, филологии, культуры. Гл. ред. Абрамзон М. Г. – № 2 (36) апрель – июнь. – Москва – Магнитогорск – Новосибирск, 2012. – 434 с. – С. 388-396.
 18. Хюбнер К. Истина мифа / К. Хюбнер. – М., 1997.
 19. Шоріна Т. Г. Сучасна міфологія: алогізм традиції / Т. Г. Шоріна. // Практична філософія: Науковий журнал. – № 3, 2004 (№ 13) / Ред.колегія Андрущенко В. П., Горський В. С., Губерський Л. В. та ін. – К.: ПАРАПАН, 2004. – 228 с. – С. 48-54
 20. Jung C.-G. Von den Wurceln des Bewutseins / C.-G.Jung. – Zrich, 1954.

Summary. The article outlines the theoretical aspect of the study of social mythology. An attempt to define the problem of issues related to the transformation of archaic myths in modern society: the views presented the scientific understanding of the sacred and social mythology, identified the causes of regeneration of archaic myths that pass long process of adaptation in society.

Key words: archaic myth, mythology, myth, profane, sacred, simulation, social myth, mythology public.

УДК 007 : 304 : 070

А.С. Волковинский

КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ЗАГЛАВИЯ В ФЕЛЬЕТОНАХ В. КАТАЕВА

Стаття присвячена аналізу особливостей втілення основного жанрового принципу фейлетону (асоціативна зв'язаність матеріалу) завдяки комунікативній функції заголовку. Заголовки фейлетонів В. Катаєва не лише слугували белетризації фактологічної основи, але й ставали початковим імпульсом збудження читацької фантазії. Заголовок фейлетону В. Катаєва розпочинає своєрідну гру між автором і реципієнтом, спрямовану на кодування / декодування тексту.

Ключові слова: заголовок, комунікативна функція, фейлетон, В. Катаєв.

Заглавие фельетона неизменно становится объектом и предметом современных исследований. К заглавию фельетона обращаются представители различных научных специальностей. На рубеже XX – XXI веков усиливается внимание к заглавию фельетона в аспекте изучения журналистики как сферы реализации социальных коммуникаций. Так, А. Пазникова рассматривает

заглавие произведений А. Аверченко малой прозы как результат синтеза рассказовых, фельетонных и портретных жанровых структур [11]. Социально-исторические особенности заглавий анализируются в работах Е. Сибиренко-Ставрояни, О. Мелещенко [12; 8]. Семантико-смысловые черты и функционально-структурные типы заглавия в дискурсе масс-медиа заинтересовали Л. Павлюк [10]. Взаимосвязи между заглавием и содержательной структурой текста исследует М. Доценко [2]. Заголовок определяется Л. Артемовой в качестве маркера экспрессивности газетного материала [1]. Но при этом очень мало публикуется работ, в которых детально бы изучались заглавия фельетонов отдельных авторов.

В. Катаев – признанный мастер фельетона, вписавший яркие и запоминающиеся страницы в историю развития этого жанра. В 1920-х гг. В. Катаев создал беллетризованный фельетон-комментарий, в котором органично сочетались публицистический пафос и художественная выразительность.

Разнообразные виды повествования, использованные в катаевском фельетоне, позволяли ощутить присутствие автора не только в языковых формах, но и в композиционных. Композиция катаевского фельетона тяготеет к устойчивости и выработанному канону. Неизменно выделяются три части: зачин (функциональную роль которого иногда выполняет и эпиграф), основная повествовательная часть (середина) и концовка (вывод). Практически В. Катаев, как и многие фельетонисты первой трети XX века, писал фельетон ради вывода. К тому же, выбор соотношения формы и содержания фельетона, рассказчика и персонажей, изобразительно-выразительных средств часто диктовался задачей максимального облегчения восприятия произведения неискушенному и малограмотному читателю.

То, что авторское присутствие стало обязательным в каждом фельетоне В. Катаева, служило процессу группирования фельетонов. Как и частные факты единого объективного мира, фельетоны В. Катаева тяготеют к простому объединению в одно целое: в циклы, в серии, даже – книгу. Многие из них были переизданы писателем в сборнике «Горох в стенку» (1962). Более того, «раздел фельетонов органично входит» в катаевскую книгу «Разное» (1970), «добавляет еще один важный штрих в размышления автора о путях и судьбах литературы» [13, 245]. Подобные объединения требовали от писателя тщательного отбора произведений и обоснования принципа группировки. Единственным гарантом успешного объединения разнородного литературно-публицистического материала выступала гипертрофированная роль автора почти во всех катаевских произведениях. В итоге, «Горох в стенку», «Разное» и другие сборники произведений В. Катаева получали своеобразную композиционно-архитектоническую организацию, отличающуюся по принципам компоновки, наполнения и окончательного оформления мозаичностью. В. Катаев и в отдельном фельетоне, и в более масштабных образованиях фактологический и содержательный материал неизменно группирует по ассоциативному принципу.

Первым и весьма важным звеном ассоциативного ряда в фельетонах В. Катаева становится заглавие произведения. Смысловая глубина заглавия и смысловое наполнение фельетона – взаимосвязаны и взаимообусловлены. Их сущностная значимость в полной мере вскрывается только после прочтения всего произведения.

Заглавие фельетона, в первую очередь, определяет начало реализации авторской публицистической задачи. При этом заглавия катаевских фельетонов – полифункциональны, т. е. соответствующие информативным, рекламным, аппелятивным (контакт между автором и читателем) и эмотивным (авторское отношение к сообщаемому) целям. Но главное – заглавия катаевских фельетонов способствуют созданию художественной многозначности публицистического текста, расширению и углублению смыслового наполнения внутренней формы произведения.

Часто заглавие фельетона варьируется в последних строчках произведения. Текст фельетона как бы подчиняется задаче объяснения смысла заглавия. В фельетоне «Опереточные малютки» (1526) В. Катаев цитирует письмо рабкора, затем приводит анекдот, после этого по анекдотической схеме дает две сценки-диалога и находит необходимым закончить фельетон словами, созвучными с заглавием: «*Резвитесь, милые малютки!*» [7, т. 2, 320]. По сути, внедрен принцип композиционного кольца, благодаря которому читателю внушается мысль о цикличности и замкнутости преподносимых фактов. Кольцевая композиция способствует проведению читателя по смысловому кругу: от заглавия фельетона к его финалу и от финала – опять к заглавию. В таком воображаемом движении полнее и глубже становится проникновение реципиента в смысловое ядро публицистического произведения, усиливается и с достаточной четкостью определяется основная авторская мысль.

Если исходный материал таил в себе удачную словесную формулировку, В. Катаев брал ее в качестве заглавия, углубляя при этом ее содержательную суть личностными ассоциациями. Например, рабкор сообщил следующее: «*При ст. «Дурово» М.-Б.-Б. существует клуб. Организационная просветительская комиссия задалась целью связаться с массами крестьян путем смычки, не зная значения этого слова. Наша комиссия назвала «смычкой» танцы в клубе. Кроме*

этой смычки ничего не увидишь» [5]. В. Катаев назвал фельетон «Полька «смычка» (1924), образовав рифмующуюся пару. Автор получил возможность построить весь фельетон на обыгрывании этого словосочетания, что привело к эффективному продуцированию различных ассоциаций.

Заглавие катаевского фельетона – также один из элементов литературной игры между автором и читателем. В. Катаев часто использует «обманчивые», антонимичные по отношению к содержанию фельетона заглавия. Читателя должны настораживать названия «Чудо кооперации» (1924), «Всесоюзная редкость» (1923), «Парад победителей» (1926), «Твердокаменный старик» (1926) и другие.

Фельетон, носящий название «Хороший пример» (1926), состоит из нескольких сценок-диалогов, ассоциативно выплывающих из содержания эпиграфа. В рассказ о том, что члены месткома, предкульткомиссии, комсомольцы играют в азартные игры, вплетена тема деятельности ЧК. Вот звучащие в диалоге фразы: «– Что ж ты мне все белогвардейских королей подсовываешь? Это не по-товарищески». «– А ты их бей чрезвычайными тройками» [7, т. 2, 324]. В этом фельетоне В. Катаев обошелся без прямого дидактического вывода, организовав материал по принципу контрапункта. Читателю «слышатся» не только голоса различных персонажей фельетона, но и приглушенный до определенного момента голос автора. Произведение оканчивается фразой: «Было тихо, но весело. Станция Жемчужная процветала» [7, т. 2, 325]. После этого читатель должен был бы еще раз вернуться к названию, чтобы понять его полный смысл: действительно ли хороший пример подают окружающим люди, которые совмещают выборные должности с азартными играми.

В патетике подобных заглавий таился подвох для читателя, который интуитивно догадывался о наличии подтекста в таких названиях и стремился к его декодированию. Таким образом, у читателя повышался интерес не только к содержанию фельетона, но и к личности фельетониста как партнера по литературной игре.

С целью активизации памяти и ассоциативного восприятия читателя В. Катаев весьма широко использует в заглавиях фельетонов аллюзии исторического, социального, библейского, литературного характера: «Евангельская история» (1926), «Сказочка про административную репку» (1926), «Сапоги и капуста» (1934), «В палате №...» (1939), «Ионыч из Вашингтона» (1947). Потенциал развернутой реминисценции заключали в себе заглавия, которые буквально повторяли широко известные названия литературных произведений: «Война и мир» (1924), «Поединок» (1925), «Похвала глупости» (1927), «Два гусара» (1934), «Донжуан» (1936).

В роли заглавий выступают также окказиональные образования: «Крадио. (Краденое радио)» (1926), «Конотопская нарпытка» (1926); и алогизмы: «Бородатый малютка» (1924), «Беременный мужчина» (1926). В качестве заглавий В. Катаев еще использовал фразеологизмы и устойчивые словосочетания в авторской обработке: «Веселие Нязепетровской есть пити» (1926), «Приятное с полезным» (1926), «Тащить и не пущать» (1926), «Курица – не птица» (1927).

Принцип образования таких видов заглавий – ассоциативный: он предполагает отталкивание от общеизвестного, изменение его смысла путем активации сугубо личностного восприятия. Полисемантичность заглавий катаевских фельетонов актуализировала в воображении читателя те или иные понятия и представления, побуждала к прочтению произведения и, вместе с тем, служила доказательством оригинальности ума и восприятия автора.

Заглавия фельетонов В. Катаева, как и заглавия фельетонов многих других авторов 1920-х годов, обладали особенностью, заключающейся в том, что «прямое отражение темы заменяется опосредованной отсылкой к ней намеком, вызывающим ассоциации, выдвиганием обобщенного образа, репликой оценочного характера» [4, 14]. Заглавие в катаевских фельетонах становится своеобразным тематическим мотивом, звучащим на протяжении всей книги. Автор кропотливо, вновь и вновь возвращаясь сложными ассоциативными ходами к исходному (озаглавленному) моменту, вовлекал читателя в размышления по поводу точности и глубины оценки обыгрываемых фактов и событий. Читателю просто необходимо было весьма внимательно прочесть все произведение, чтобы понять общий смысл заглавия фельетона. При этом, заглавия фельетонов В. Катаева – неизменно яркие и неожиданны.

Достижению такого качества часто помогали гипербола и гротеск. Катаевский фельетон часто основывается на использовании гиперболы тогда, когда факт, положенный в основу произведения, сам по себе обладает потенциалом сильного эмоционального воздействия. Так, в основу фельетона «Чудо кооперации» (1924) положен факт, отмеченный «Рабочей газетой»: «Нарсуд 3-го участка Каширского уезда села Иванково признал отцами родившегося у гражданки Поляковой ребенка – Кузнецова, Титушина, Жемарина и Соловьева» [7, т. 2, 304]. Вышеупомянутых лиц В. Катаев вовлекает в сценку допроса на суде. Все они, признавая факт интимной связи с гражданкой Поляковой, отказываются от ребенка. Судья восклицает: «Так чей же он, черт возьми? Моего секретаря он, что ли?»; после этой фразы «секретарь смертельно побледнел и выронил ручку. – Происходит происходило, – пролепетал секретарь, – а только ребенок не мой ...» [7, т. 2, 305]. Включение в цепь вымышленного звена способствует усилению нелепости и амораль-

ности ситуации. В. Катаев продиктовал гротескно заостренное постановление суда: «Ввиду всего изложенного выше, а также принимая во внимание существующие законоположения о кооперации, признать вышеупомянутого младенца мужского пола ко-о-пе-ра-тив-ным, а граждан Кузнецова, Титушина, Жемарина, Соловьева и секретаря Гелиотропова – членами правления кооперативного малютки. Означенных граждан кооператоров обязать своевременно вносить «членский» взнос. Малютке же впредь присваивается кооперативная фамилия Кузтижемсолов и имя – Секретарь» [7, т. 2, 306]. Заостренные, благодаря гротескному сочетанию реального и вымышленного, жизненные коллизии не просто приводят читателя к осознанию абсурдности ситуации, но и позволяют ему сделать обобщающие выводы. Бурлескно-травестийная подача материала служит воплощению принципа «мир наизнанку», усиливающему контрастность высокого и низменного, идеального и пошлого.

То, что гипербола и гротеск имели под собой фактическую основу, позволяло преувеличению стать органичной частью текста фельетона. Не лишая содержание произведения черт правдоподобия, гипербола и гротеск повышали степень его условности. Для неподготовленного и неискушенного читателя трудно было определить грань между реальным миром и мистифицированным. В 1960-е годы В. Катаев пришел уже к твердому убеждению о том, что жить нужно одновременно в двух мирах – действительном и воображаемом: «Одно без другого было для меня невыносимо. Их разделение сразу превратило бы искусство либо в абстракцию, либо в плоский протокол. Только слияние этих двух стихий может создать искусство поистине прекрасное» [6, т. 6, 202]. Активная апробация такого слияния была проведена в катаевском фельетоне. Заглавие становилось отправной точкой в процессе преодоления плоского протоколизма действительности и в усилении художественного начала в фельетонах В. Катаева. По сути, наряженные и продолжительные творческие поиски, эксперименты в жанре фельетона привели писателя к формированию общих представлений о специфике искусства, литературы и публицистики. Особая роль принадлежала опыту, приобретенному писателем в процессе освоения жанрового содержания и формы фельетона.

Анализ общей поэтики заглавий фельетонов В. Катаева свидетельствует о том, что определенные формально-содержательные приемы художественной организации жизненного материала, присущие произведениям позднего В. Катаева, осваивались им уже в ранний период творчества. Главный из этих приемов – ассоциативная компоновка – отшлифовывался именно в фельетоне, начиная с его заглавия.

Путь В. Катаева к вершинам литературного мастерства лежал через фельетон. Это справедливо и по отношению к жанровой специфике поздней прозы В. Катаева, которую часто называют лирической. Фельетон вообще, а фельетон В. Катаева в частности «представляет собой попытку соединения материала не героем, а рассказчиком. Это разроманивание материала» [14, 411]. Кроме того, в фельетоне В. Катаева материал часто связывался даже не рассказчиком, а непосредственно автором. Писатель был занят не столько построением сюжета фельетона, сколько построением повествования. Именно организация речевой системы фельетона была взаимосвязана с заглавием произведения. То, что заглавия, их словесные элементы, становились фрагментами текста фельетона, способствовало интенсификации коммуникативного процесса. Факты и события в словесной вариативной интерпретации получали постоянную перекодировку и наполнялись новым смыслом.

Движение читателя от заглавия к тексту, а потом возможные возвращения от текста к заглавию и от заглавия к тексту обратно сродни циркулярной модели коммуникации. Автор (отправитель информации) и читатель (получатель информации) становились равноправными партнерами и участниками сбалансированного коммуникативного процесса. С заглавия фельетона начиналось кодирование информации о факте или событии, готовившее сообщение. При декодировании реципиент обязательно возвращался к заглавию фельетона и получал возможность собственной интерпретации материала за счет обогащения тех ассоциаций, которые были актуализированы в ходе реализации избранной модели общения.

В. Катаев, занимаясь фельетонами на протяжении нескольких десятилетий параллельно с созданием беллетристических произведений не только приобретал, но и терял. Д. Заславский довольно точно отметил особенности времени, наложившие неизгладимый отпечаток на многих писателей: «В особенности трудно соблюдать меру художественности писателям, приходящим в газету. Их стесняет «публицистичность» фельетона. А писатели, вышедшие в литературу из газеты, часто не могут отделаться от этого элемента публицистики, и их рассказы, пьесы смахивают на фельетоны» [3, 25]. В. Катаев привнес в фельетон подчас избыток художественности, а беллетристические произведения, в свою очередь, наполнил публицистичностью. Не всегда такие взаимообогащения являлись у В. Катаева художественно или публицистически совершенными.

По условиям советской действительности фельетон стал соединением политико-идеологической тенденциозности с разнообразнейшими художественными приемами. А «именно в точке пересечения литературы и политики тоталитаризм оказывает на интеллигенцию самое болезненное

давление» [9, 278] Советский фельетон стал той точкой пересечения литературы и политики, в которой художественный поиск автора сковывался тесными идеологическими рамками. По сути, советский фельетон (как и все искусство социалистического реализма) стал своеобразной школой формализма: тема, и ее идейное решение не допускали широкой амплитуды субъективных проявлений, авторам оставалось соперничать только в форме и в деталях, в невероятнейших комбинациях из фраз-заготовок.

Фельетоны В. Катаева представляют собой различные комбинации неизменяемых элементов, которые выступают в виде тех или иных общеизвестных тем. Разнообразие фельетонов и их своеобразии достигались за счет изменений в структурно-композиционной организации текста. Возможно, в этом нашло проявление оригинальное полифоническое мышление В. Катаева.

Фельетон В. Катаева совместил в себе две линии развития жанра в послеоктябрьскую эпоху: «классическую» и «советскую». В XIX веке фельетон был обзором бытовых происшествий, городских новостей, книг, театральных постановок, своеобразным очерком нравов. «Советский» фельетон приобрел существеннейший жанровый определяющий признак – сатирическую направленность. В. Катаев-фельетонист мог клеймить врагов советской власти, пережитки прошлого, но и умел увлечь читателя «погремушкой шуток», «живым словом ума» (В. Белинский).

Форма фельетона привлекла В. Катаева возможностью более или менее относительно свободной (хотя бы в художественном плане) интерпретации пусть даже заданных тем. Если право на свое видение факта, рассмотрение его в определенном этическом и социологическом аспектах реализовывалась не полностью, то писатель получал шанс перевода почти любого (разумеется, идеологически и политически не вредного) ординарного осколка объективной реальности в эстетическую плоскость.

Иногда искусно, иногда нарочито размывая грань между миром действительным и воображаемым, катаевский фельетон образует огромный потенциал жанровой трансформации. Его форма при этом, сохраняя поначалу четкость и рельефность, таила в себе подспудное стремление к аморфности и расплывчатости.

В соответствии с задачами коммуникативного процесса заглавие фельетона должно отличаться лапидарностью. Благодаря такому качеству усиливается риторическое начало фельетона. Краткое, но ясное и выразительное заглавие фельетона структурировало весь материал произведения, задавало основной вектор восприятия его внутренней формы.

Особенности механизма озаглавливания фельетона В. Катаевым сводятся к тому, что прямая номинация темы заменена намеком (аллюзией), репликой оценочного характера, опосредованной отсылкой к фактической основе. Заглавие служило одним из средств беллетризации фельетонного факта, концентрации смысловой значимости произведения, возбуждения читательских ассоциаций.

Фельетон, как это вытекало из восприятия В. Катаевым жанровых принципов, позволял всевозможные нарушения, изменения жанровых границ. Фельетон стал испытательным материалом для катаевских экспериментов в области смещения жанровых границ. Приобретенный опыт помог В. Катаеву в поисках универсальной формы своим произведениям 1960 – 1980-х годов.

Заглавия катаевских фельетонов активируют читательские ассоциации, служат средством беллетризации фактической основы, смысловой концентрации произведения.

Список использованных источников

1. Артемова Л. В. Заголовок як маркер експресивності сучасної аналітичної статті / Л. В. Артемова // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : збірник наукових праць / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2007. – Вип. 12. – С. 3–6.
2. Доценко М. Ю. Заголовок и смысловая структура текста / М. Ю. Доценко // Мир русского слова : научно-методический иллюстрированный журнал. – Санкт-Петербург, 2007. – № 4. – С. 37–39.
3. Заславский Д. Фельетон в газете / Д. Заславский. – М. : ВПШ при ЦК КПСС, кафедра журналистики, 1952. – 28 с.
4. Кайда Л. Г. Стиль фельетона : Выражение авторской позиции : Лекции / Л. Г. Кайда. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1983. – 62 с.
5. Катаев В. П. Польшка «смычка» / Оливер Твист // Гудок. – 1924. – 7 декабря.
6. Катаев В. П. Собр. соч. : В 10 т. / В. П. Катаев – М. : Худож. лит., 1983 – 1986. – Т. 1 – 10.
7. Катаев В. П. Собр. соч. : В 9 т. / В. П. Катаев ; Прим. Л. Скорино. – М. : Худож. лит., 1968. – 1972. – Т. 1–9.
8. Мелещенко О. Який газетний заголовок кращий – «радянський», «американський» чи «український»? / О. Мелещенко // Вісник Київського університету імені Тараса Шевченка. – Журналістика. – 1997. – Вип. 4. – С. 195–201.

9. Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет / Пер. с англ. ; Сост. В. С. Муравьев. – М. : Прогресс, 1989. – 384 с.
10. Павлюк Л. Заголовок у дискурсі мас-медіа : семантико-змістові риси і функціонально-структурні типи / Л. Павлюк // Теле- та радіожурналістика : збірник наукових праць / Львівський нац. ун. ім. Івана Франка. – Львів, 2010. – Вип. 9, ч. 2. – С. 285–293.
11. Пазникова А. Д. Заглавие как жанромаркирующий фактор малой прозы : (На материале цикла А. Т. Аверченко «Двенадцать портретов (в формате «Будуар»)») / А. Д. Пазникова // Дергачевские чтения – 2008. – Екатеринбург, 2009. – Т. 2. – С. 189–192.
12. Сибиренко-Ставрояни Е. В. Заголовок в киевских газетах второй половины XIX – начала XX века : содержание и функции : автореф. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Сибиренко-Ставрояни Елена Владимировна ; Киев. гос. ун-т им. Т. Г. Шевченко. – Киев, 1991. – 18 с.
13. Чапчачов Ф. Чувство времени / Ф. Чапчачов // Знамя. – 1972. – № 1. – С. 242–245.
14. Шкловский В. Б. Гамбургский счет : Статьи – воспоминания – эссе. 1914 – 1933. – М. : Советский писатель, 1990. – 544 с.

Summary. The article is devoted to the analysis of realization the main genre principle of feuilleton (associative cohesion of the text) due to communicative function of the title. The titles of the feuilletons by V. Kataev serve not only for fictionalization of factual basis, but also are the initial impulses of attracting reader's attention. The title of the feuilleton by V. Kataev is regarded as a certain game between the author and the recipient, aimed at coding and decoding the text.

Key words: title, communicative function, feuilleton, V. Kataev.

УДК 811.112.2'25

В.І. Волошук

КАЛАМБУР ТА ПЕРИФРАЗ ЯК МОВНІ ЗАСОБИ КОМІЧНОГО В СУЧАСНОМУ НІМЕЦЬКОМУ СТИСЛОМУ ОПОВІДАННІ

В статті розглядаються мовні засоби комічного, а саме, каламбур та перифраз, у текстах стислих німецьких оповідань. Основна стилістична мета каламбуру – це створення комічного ефекту. Каламбур також виконує змістоутворюючу та композиційну функції. В стислих оповіданнях найбільш уживані полісемантичні та лейтмотивні каламбури, побудовані на семантичній та фонетичній основі. Перифраз в текстах стислих оповідань виконує номінативну, емоційно-оцінну, комічну функцію.

Ключові слова: каламбур, перифраз, мовні засоби комічного, гра слів, лейтмотив, полісемантичний, омонім, омоформ.

Вивчення мовних засобів комічного належить до проблематики, що займає проміжне становище між лексикологією й стилістикою. І хоча дослідженню комічного присвячено чимало теоретичних розвідок в лінгвістиці та літературознавстві, проте серед усіх семантичних засобів чи ни найменш дослідженими є каламбур та перифраз.

Частіше вчені розглядали каламбур як семантичний та стилістичний феномен чи як допоміжний матеріал при вивченні лексикології. В такому сенсі він розглядався у працях В.В.Виноградова, А.Н.Гвоздева, В.З.Саннікова, Д.Н.Шмельова, Л. А. Осіної та інших. Проте термін «каламбур» і сьогодні не має єдиного визначення.

Каламбур та перифраз досліджуються на прикладі текстів сучасних німецьких стислих оповідань („Kürzestgeschichte“) – відносно нового та майже недослідженого жанру. Якщо стислі оповідання і ставали об'єктом наукових розвідок, то це стосувалося їх екстралінгвальних чинників. Невеликий обсяг оповідань обумовлює стислість їх змісту, що призводить до більшої насиченості кожного елементу. Об'єктом дослідження серед мовних засобів комічного в даній статті стали каламбур та перифраз, бо вони не лише допомагають створити комічний ефект, але й сприяють підтекстному характеру в стислих оповіданнях.

У лінгвістиці дотепер немає єдиного розуміння сутності каламбуру, що відбивається і у термінологічному різноб'ї. Цей прийом ще часто називають «грою слів», «словесною гостротою», «подвійним змістом» і т.і.

Словник лінгвістичних термінів дає наступну дефініцію: каламбур – це «фігура мовлення, яка полягає в гумористичному (пародійному) використанні різних значень одного і того ж слова чи двох слів, що подібно звучать» [1, 188].

Каламбур може бути як самостійним добутком, так і його частиною. Використання каламбуру робить текст семантично багатоплановим, що відрізняє його гумористичною або сатиричною спрямованістю.

Потрібно підкреслити, що каламбур завжди містить у собі два компоненти одного рівня, на відміну від всіх інших стилістичних прийомів, що становить специфіку його мовної основи. Слід зазначити, що зазначені частини каламбуру не тільки протиставляються, але й одночасно діалектично поєднуються в одне ціле.

Н.С. Трифонова слідом за Б.Ю.Норманом виділяє лексичні, словотворчі, фразеологічні, граматичні, текстові, фонетичні, комунікативні й стилістичні каламбури [5, 7]. Дослідник С.С. Іванов наводить класифікацію, в якій виділено обігрування значень слів-омонімів, багатозначних слів; розпад значення ідіоми; гра цифр; «розмивання» меж слів; фонетичне членування слова з наступною його трансформацією; членування слів на нібито семантично значущі елементи з наступною їхньою трансформацією й створенням нових слів; підміна слів в ідіомі словами співзвучними зі збереженням формальної структури даної ідіоми; і, нарешті, підміна слів в ідіомі словами неспівзвучними, неіснуючими в мові [3, 227–228].

Окрім функції комічного, яка без сумніву є провідною, в художньому тексті каламбур може виконувати також композиційну функцію, допомагаючи розвитку сюжету (наприклад, перевести тему в жарт). Також часто повторюваний, леймотивний каламбур, виконує змістоутворюючу функцію в тексті або допомагає створенню мовленнєвого портрета.

Елементом, що забезпечує каламбуру успіх в тексті, є непередбачуваність тієї чи іншої ланки в ланцюзі мовлення, так званий ефект несподіванки. Поява кожного елемента мовного ланцюга як би визначається всіма попередніми елементами і визначає всі наступні елементи: одночасно або послідовно читач сприймає два значення, одне з яких не очікував.

Як правило, в стислих оповіданнях каламбури ґрунтуються на полісемантичних словах. Основними елементами каламбуру є, з одного боку, однакова звукова форма багатозначного слова в його різних значеннях, з іншого боку – невідповідність між двома значеннями слова.

Наприклад в оповіданні Хайнера Мюллера «Розповідь робітничого Франца К.» [8, 23–24]: *Wer nicht mit dem Schacht absoff, soff ab im Schnaps.* – *Хто не потонує у шахті, потонує у шинці*, автор обігрує буквально та переносне значення слова «absaufen» («потонути»). До того ж, це слово має ярко виражений розмовний, просторічний характер. За допомогою подібних каламбурів автор складає мовленнєвий портрет простуватого робітника, вихідця «з народу».

Використання омонімії є виграшним прийомом в стислому оповіданні не лише для створення гумористичного ефекту, але й задля скорочення форми, адже саме лапідарність та стислість є головним показником цього жанру малої прози. Яскравим показником такого ущільнення є оповідання Рольфа Шененбергера «*Kurts Geschichte*» «Куртова історія» [11], де побудований на омонімії каламбур присутній вже в самій назві. В цьому оповіданні саме леймотивний каламбур виконує змістоутворюючу функцію.

Слово «Kurts» є омоформою до слова «kurz» («короткий»). Буквальний переклад на українську мову на здатен передати цю гру слів, але можливим варіантом перекладу може бути «Куртова історія», яке рефлексує із словосполученням «Культова історія». Невідповідність звучання до написання, як ми бачимо на прикладі назви твору, вже налаштовує читача на певний настрій, а оскільки відомо, що оповідання само по собі є коротким („kurz“), то у читача навіть виникає інтерес, як даний каламбур буде подальше відображений у творі.

Автор протягом усієї «Куртової історії» вдало маніпулює прийомом каламбуру: *Ok, es war nur ein Kurzurlaub. Aber Kurts Urlaub bescherte ihm kurz gesagt – die Frau seines Lebens.* [11] – «Окей, це була лише коротка відпустка. Але відпустка Курта принесла йому, коротше кажучи, жінку його життя». Для збереження каламбуру краще перекласти наступним чином: *Окей, це була культова відпустка. Але Куртова відпустка принесла йому культову жінку всього його життя.*

Тут ми бачимо, що автор продовжує майстерно реалізувати засіб гри слів, побудований на омоформі: „Kurzurlaub“ – „Kurts Urlaub“ та фрази «kurz gesagt».

Інший приклад з твору: *Und Kurt war, kurz gesagt, eben einfach kurz.* [11] – *І Курт був, коротше кажучи, просто коротким.*

В даному реченні омоформа вже відсутня („Kurt“ замість „Kurts“), проте читач продовжує ототожнювати власний іменник з прикметником через леймотивний омоформний каламбур. До того ж, засіб каламбуру реалізується через усталене словосполучення «kurz gesagt» – «коротше кажучи», що корелюється з прикметником «kurz» – «короткий».

Ще один приклад каламбуру, використаного вже в назві твору, ми бачимо в оповіданні Катаріни Берг: *„Klugs Fantasie“* – «Розумова фантазія» [6]. Двозначність цього словосполучення базується на тому, що прізвище головного героя оповідання є «Klug» («розумний»), що в перекладі на українську доцільно замінити на прізвище «Розумов».

У творі Хазар Мартінез «Ніч немертвих живих» ми також знаходимо приклад каламбуру за рахунок словотворення: «*Sehr tot. Untot.*» «*Was bitte?*» «*Untot. Unglaublich tot.*» [9] – «Дуже мертвий. Не-мертвий». «Що, вибач?» «Не-мертвий. Неймовірно мертвий.»

Приємом каламбуру полягає в тому, що головний герой скорочує фразу «*unglaublich tot*» (неймовірно мертвий) до «*untot*» (не-мертвий), що викликає певну двозначність сприйняття та спантеличує співрозмовника.

Переважає більшість каламбурів в стислих німецьких оповіданнях побудовані на семантичній та фразеологічній основі, проте зустрічається і третій тип – побудовані на фонетичній основі. Такий тип каламбуру застосовує Лотар Кріст у своєму оповіданні „*Endlich schiffen*“ («Нарешті пливемо»): *Ist ja fast noch geiler, wie als dichter Dichter die abartigsten Verse dichten* [7] – *Це навіть крутіше, ніж коли вигадливий вигадник вигадував брудні вірші.*

Використання граматичних омонімів (прикметник «*dicht*» – «повний», іменник «*Dichter*» – «поет, письменник» та дієслово «*dichten*» – «вигадувати, писати») створює необхідну для каламбуру гру слів. Щоб зберегти гру слів в перекладі потрібно відійти від дослівного перекладу (*мовсті поети пишуть вірші*). Одним з варіантів є запропонований переклад. Принаймні він зберігає граматичні омоніми (початок слів з однієї літери та однокореневість).

Ще одним вживаним мовним засобом комічного в стислому оповіданні є перифраз. Перифраз – це «стилістичний прийом, що полягає в заміні прямого означення чи ім'я синонімічним розгорнутим висловленням» [4].

Цей прийом полягає в тому, що назва предмета, людини чи явища замінюється вказівкою на його ознаки, як правило, найбільш характерні, що підсилюють зображальність мовлення. Таке виділення характерних рис описуваного явища одночасно демонструє і суб'єктивне відношення автора.

Художні перифрази вимагають особливих прийомів, за допомогою яких можна розкрити значення цих перифразів. Виразність перифраза полягає в тому, що в його художній структурі завжди має місце елемент певної загадки, яку читачеві необхідно відгадати для того, аби зрозуміти, про що йдеться в перифразі. Найчастіше перифрази розкриваються в широкому контексті.

Перифраз в художньому тексті взагалі і в стислому оповіданні зокрема виконує багато стилевих функцій. Окрім номінативної функції перифраз завжди несе ще одну чи декілька додаткових функцій. По-перше це описова функція. Словосполучення чи речення перифраза характеризує об'єкт, показуючи в ньому той чи інший бік. При цьому перифраз може нести інформацію не лише про об'єкт але й про суб'єкт номінації. Так, ознака, покладена в основу перифрастичного найменування, далеко не завжди об'єктивно головна ознака, що диференціює об'єкт. Часто ця ознака суб'єктивно сприймається автором як суттєва. В цьому сенсі перифраз дозволяє немов би подивитися на предмети, обличчя, дії очима автора [2, 1].

Перифраз, звичайно, виконує ще й емоційно-оцінну функцію. Адже, як неоднослівне найменування, перифраз надає великі можливості для прямого вираження авторської оцінки. Саме підвидом емоційно-оцінної функції є функція гумористична (сатирична).

Як словесне вираження, що заміняє первічне найменування, перифраз використовується у випадку релігійної чи етичної заборони на використання певних слів і тоді він виконує замісну функцію.

В досліджуваних нами стислих німецьких оповіданнях перифраз перш за все виконує емоційно-оцінну функцію, і часто це – висловлення комічного, як, наприклад, в оповіданні Уве Поста «*Was im Garten Edem wirklich geschah*» («Що трапилось в Едемському саду насправді»): «*Ich will meine brave Rippe zurück*», *schüttelte Adam die Faust den Himmel*. [10] – *Я хочу, щоб моє хоробре ребро повернулось, – Адам потряс кулаком небу.*

Замість імені Єви автор вустами героя використовує натяк на біблійську легенду про походження жінки, і посилання на це, яке звучить з вуст Адама, та ще й з певним ефектом фамільярності по відношенню як до Єви, так і до Бога, додає комічного ефекту.

В оповіданні «*Rauchi*» («Цигарятко») Р. перифраз також має комічний ефект для читача: «*Eines Nachts, im Tiefschlaf, klopfte es an die Schädeldedecke*» [12] – *Одного разу вночі, у глибокому сні, хтось постукав до черепної коробки.* Замість фрази «вдарити по голові», автор використав дещо описовий засіб, «постукати до черепної коробки». В контексті твору, де герой постійно описується як недотепа та дурень, така заміна без сумніву несе в собі гумористичний ефект.

Автор стислих оповідань за рахунок перифраз також створюють два паралельні мовні плани: план оповідання й план оповідача. При цьому гумористичний ефект досягається завдяки протиріччю між нейтральним (а іноді піднесеним) тоном оповідання і занижено грубою лексикою оповідача чи іншого персонажа. Наприклад в оповіданні Франца Холера «*Die Göttin*» («Богиня») зустрічаємо саме таке протиріччя: «*...Er wäre nie auf die Idee gekommen, eine Substanz wie Wasser zu erschaffen. – Gerade dies aber, sagte die Göttin lächelnd, sei sozusagen die Grundlage des Lebens überhaupt*» [8, 81] – *Йому б ніколи не спало на думку створити таку суб-*

станцію як вода. – Але саме це, сказала богиня, посміхнувшись, так сказати, основа життя взагалі». Перифраз порівняння води з основою життя не лише гендерно розводить бога-чоловіка та жінку та різнить їх сприйняття, але й завдяки піднесеному та нейтральному мовленню підкреслює неосвіченість бога-чоловіка, якого на всі ідеї надихає більш освічена та романтична жінка-богиня.

Отже, дослідивши мовні засоби комічного: каламбур та перифраз, в стислих німецьких оповіданнях, можна зробити висновок, що основною стилістичною метою каламбуру є комічний ефект. Також він допомагає зосередженню уваги читача на визначеному пункті тексту, підкресленню невідповідності події чи персонажа, а також виконує змістоутворюючу та композиційну функції. Автори стислих оповідань найбільш використовують полісемантичні каламбури. Переважна більшість каламбурів в стислих оповіданнях побудовані на семантичній та фразеологічній основі, проте зустрічається і третій тип – побудовані на фонетичній основі.

Перифраз в тексті стислих оповідань є засобом створення експресії та виконує емоційно-оцінну функцію. Також часто він допомагає мовній характеристиці персонажів, створюючи різницю між планами оповідання та оповідача.

В даній статті були розглянуті лише функції, що виконують вищезгадані засоби комічного в текстах та запропоновані декотрі приклади та їх переклад. В подальшому, окремого дослідження заслуговують, безсумнівно, труднощі при перекладі каламбуру та перифразу з німецької мови через складність цих мовних прийомів для перекладача.

Список використаних джерел

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 607 с.
2. Грехнева Л.В. Функции перифрастической номинации / Л.В.Грехнева // Бодуэновские чтения: Бодуэн де Куртенэ и современная лингвистика: Междунар. науч. конф. (Казань, 11-13 дек. 2001 г.): Труды и материалы: В 2 т. / Под общ. ред. К.Р.Галиуллина, Г.А.Николаева. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001. – Т. 1. – 257 с.
3. Иванов С.С. Игра слов и способы её создания: смысловая и звуко-смысловая игра слов / С.С. Иванов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2009. – № 6. – С. 227–231.
4. Литература и язык. Энциклопедия / [под ред. А. Горкина]. [Электронный ресурс] – М.: Росмэн-Пресс, 2006. – 584 с. – Режим доступа до ресурсу: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/5262.
5. Трифонова Н.С. Опыт построения классификации каламбуров / Н. С. Трифонова // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион, 2003. – №8. – С. 66–70.
6. Berg K. Klugs Fantasie [Электронный ресурс] / K. Berg. – Режим доступа: <http://www.kurzgeschichten.de/vb/showthread.php?t=49745>.
7. Krist L. Endlich schiffen [Электронный ресурс] / L. Krist. – Режим доступа: <http://www.kurzgeschichten.de/vb/archive/index.php?t-16188.html>
8. Kürzestgeschichten Texte und Materialien für den Unterricht / Hrsg. Christine Hummel. – Stuttgart: Reclam, 2010. – 136 S.
9. Martinez C. Die Nacht der untoten Lebenden [Электронный ресурс] / C. Martinez. – Режим доступа: <http://www.kurzgeschichten.de/vb/showthread.php?t=19356>.
10. Post U. Was im Garten Eden wirklich geschah [Электронный ресурс] / U. Post. – Режим доступа: <http://www.kurzgeschichten.de/vb/archive/index.php?t-22618.html>.
11. Schoenenberger R. Kurts Geschichte [Электронный ресурс] / R. Schoenenberger. – Режим доступа: <http://www.kurzgeschichten.de/vb/showthread.php?t=23522>.
12. Schoenenberger R. Rauchi [Электронный ресурс] / R. Schoenenberger. – Режим доступа: <http://www.kurzgeschichten.de/vb/archive/index.php?t-34155.html>.

Summary. The article investigates the language comic means, namely, a pun and a periphrasis, in the texts of German short-short stories. The main stylistic purpose of the pun is to create a comic effect. The pun also performs sensemaking (мой окказионализм) and compositional functions. In the short-short stories the most common are the polysemous and leitmotif puns based on the semantic and phonetic base. Periphrasis in the texts of the short-short stories perform nominotypical, emotional-evaluating, comic function.

Key words: pun, periphrasis, language comic means, casuistry, leitmotif, polysemous, homonym, homoform.

ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ ТЕОДОРА ФОНТАНЕ

У статті на прикладі „жіночих романів“ видатного німецького письменника другої половини XIX ст. Теодора Фонтане досліджується поетика і система жіночих образів.

Ключові слова: „жіноча тема“, трагічний фінал, протагоністка, „любовний трикутник“, соціальна жертва, шлюб.

Творчість видатного письменника Теодора Фонтане, одного з останніх представників поетичного реалізму Німеччини, вже більше ста років є об'єктом літературної критики, філологічних, естетичних, філософських досліджень. Чудовий художник і літературний критик, поет, есеїст Теодор Фонтане у своїх творах прагнув відповісти на актуальні питання свого часу – другої половини XIX століття.

Метою нашого дослідження є систематичний аналіз жіночих образів у творчості Теодора Фонтане, який відсутній у фонтанезнавстві. У сучасному літературознавстві немає єдності в оцінці жіночих персонажів романіста, що підтверджує необхідність більш ґрунтовного і глибокого перепрочитання його романів і оповідань 80-90-х років XIX століття. Сама постановка питання, як нам представляється, правомірна тому, що європейська література завжди приділяла особливу увагу жінкам, їхнім долям, їхнім образам, а також тому, що жінка в історії людства загалом і в суспільстві XIX століття зокрема займає особливе місце, і ставлення до неї здатне „оголити“ соціальну і психологічну атмосферу часу.

Центральною темою його прозових творів є конфлікт соціальних і суспільних норм та бажань і прагнень особистості, що демонструється переважно на прикладі жіночих образів, оскільки майже всі прозові твори письменника можна вважати так званими жіночими романами, теми яких вміщують переважно жіночі життя, жіночі долі вищого та бюргерського прошарків.

Отже, матеріалом дослідження будуть романи та оповідання Теодора Фонтане, в яких образ жінки є центральним, що в деяких творах вже позначено у заголовках (Грете Мінде („Grete Minde“, 1879), Сесіль („Cécile“, 1886), Стіне, Пауліне („Stine“, 1890), пані Женні Трайбель, Корінна („Frau Jenny Treibel“, 1892), Еффі Бріст („Effi Briest“, 1895), Матильде Мьорінг („Mathilde Möhring“, 1906)), та в інших, де образу жінки також приділяється значна увага письменника (Мелані („L'Adultera“, 1882); Жозефіна фон Карайон („Schach von Wuthenow“, 1883) Франциска („Graf Petöfy“, 1884); Лене („Irrungen, Wurrungen“, 1887); Крістіне („Unwiederbringlich“, 1891)).

Автором першої ґрунтовної спроби проаналізувати жіночі образи в романах і оповіданнях Т. Фонтане стала Е. Кронер [6]. Своєрідний аналіз жіночих образів представила Л. Грагес [12]. Розвідки, присвячені жіночим образам, жіночій долі в епічних творах Т. Фонтане є досить різними і належать також Х. Міттельман [15], Г. Альтгоф [4] та К. Бауер [5].

Актуальність нашого дослідження обумовлена художньою цінністю всієї системи жіночих образів Теодора Фонтане, що увійшли до класики світової літератури, і їхнє вивчення збагатить наші естетичні уявлення про мистецтво в цілому і про способи художнього розуміння жіночого характеру, зокрема.

В кінці XIX століття, в час, коли Фонтане писав свої твори, „жіноча тема“ стала однією з найбільш актуальних в європейській літературі, що було обумовлено гостротою „жіночого питання“ у суспільстві. Становище жінки було більш наглядним показником моральності та гуманності соціальної системи, що заявляла про свою демократизацію.

Аналіз соціальних, етичних і психологічних поглядів письменника на жінку, що віддзеркалилось в художніх образах його творів, допоможе точніше зрозуміти як особливості його особистого світосприйняття, так і глибинні процеси, що відбувались у суспільній свідомості.

Однак, аналіз жіночого образу в прозі Фонтане, на наш погляд, дозволить би відкрити нові грані ідейного смислу творів письменника і побачити його прозову творчість як цілісно розвинуту систему. Теодор Фонтане представляв у кожному своєму творі нові, несхожі на попередні, різнопланові, реалістично змальовані, унікальні і неповторні жіночі образи. Вони всі мають свої слабкості, негативні риси та роблять помилки, але письменник моделює жіночу постать як сильнішу і цілеспрямованішу за чоловічу.

Фонтане надавав великого значення присутності в творі образу жінки. В листі до Пауля Шлентера від 6 грудня 1894 р. письменник зізнається: „Якщо існує людина, яка захоплюється жінками і з подвоєною силою їх любить, якщо вона сприймає їхню слабкість і їхні помилки, всю чарівність Єви, аж до фатальності, так це є я“ [8, 329]. Також, вустами своєї героїні Еббі Розенберг („Невідворотне“) автор виражає своє „кредо“: „Історія жінок є набагато цікавішою“ [11, 568].

Він відчував, що доля жінки надзвичайно підходить для загального контексту уявляти „найзначніший“ поодинокий випадок і все це слід охоплювати специфічно поетичними способами.

Після написання першого великого роману „Vor dem Sturm“ („Перед штурмом“) (1878), який налічує чотири томи і порівнюється літературознавцями з „Війною і миром“ Льва Толстого, але вважається як критиками, так і самим автором невдалою спробою, через розпорошеність сюжетних ліній, велику кількість персонажів, тощо, Фонтане створює невеликий за обсягом кримінальний роман за старопровінційною хронікою „Грете Мінде“ („Grete Minde“, 1879), як сам зазначив автор. Хоча дія роману відбувається у 1614-1617 роках, автор представляє заголовну героїню борцем за справедливість. Грете Мінде була напівіспанкою, дуже гарною чорнявою дівчиною, гарячою натурою. Після смерті батька дівчина виховується старшим зведеним братом по батькові та його дружиною, але не отримує ні любові, ні ласки, ні добра. Не витримуючи такого життя, Грете наважується втекти з сусідським хлопцем Вальтіном, але після смерті коханого вимушена повернутися в рідну домівку і просити брата прийняти її та сина. Брат відмовляє Греті, і навіть після звернення дівчини до суду міста їй відмовлено в праві на спадщину. І хоча „Грете Мінде“ вважається кримінальним романом, в якому критики наголошують на злочині головної героїні, на нашу думку Грете – одна з перших героїнь Теодора Фонтане, яка не знайшовши взаєморозуміння в сім'ї та справедливості в суді, зважується протестувати проти такого суспільства – вона запалює місто та згорає разом зі своєю дитиною. Лише сильна та вольова натура спроможна на такі вчинки.

Конфлікти сімейних жіночих романів Фонтане, як правило, відбуваються усередині сім'ї, а герої з вищого класу. Тематично тут Фонтане наближається до Флобера, Ібсена і Л. Толстого. Завдяки симптоматичному процесу, який відображає стан „людськості“ в суспільстві, Фонтане хотів зрозуміти, що відбувається у шлюбі. Стосунки, що складаються всередині горезвісного „любовного трикутника“, стали сюжетною основою цих романів і повістей – „Грішниця“ (1882), „Граф Петьофі“ (1884), „Сесіль“ (1886), „Невідворотне“ (1891) та „Еффі Бріст“ (1895).

Основний конфлікт оповідання „Грішниця“ – зіткнення особистості зі владою світських умовностей, суспільною мораллю, яка позбавляє людину права жити так, як велить її серце. „Грішниця“ відрізняється від усіх наступних творів способом вирішення поставленої проблеми. Її героїня – Мелані ван дер Страатен, проживши десять років з набагато старшим її чоловіком пов'язала свою долю з Ебенцером Рубеном, залишивши дім, нелюбого чоловіка Ецехіля ван дер Страатена і двох дітей, – змогла все ж стати щасливою, незважаючи на вигнання з суспільства і загальний осуд, моральні страждання і матеріальні негаразди, повернула собі втрачене становище в суспільстві і повагу. Вона впевнена та енергійна, читачу навіть здається, що вона підкоряється першому чоловікові, але Мелані лише дозволяє йому думати, що так воно є, тому що власне вона обводить його навкруг пальця. Однак в її діях проглядаються жорстокість та егоїзм, коли вона залишає дітей з некоханим чоловіком, щоб стати щасливою з іншим. Мелані – одна з героїнь Фонтане, незалежна і прогресивна, єдина героїня, яка вірить в своє майбутнє, вирішує свою долю, не боїться протистояти суспільним умовностям та знаходить щастя і в бідності.

Таке позитивне вирішення конфлікту було не надуманим і не випадковим. Воно пояснюється буквально зрозумілою Фонтане у 80-і роки аксіомою – „мистецтво повинно відображати дійсність“. Письменник вважав, що віддзеркалення життя – це абсолютно точно відтворення фактів і подій. Реальна історія, описана в оповіданні, – розрив Терези Равене з чоловіком, її втеча з Густавом Сімоном і благополучне її завершення, – повністю відповідає ходу і послідовності подій, які мали місце.

Письменник чітко уявляв, наскільки сувора і жорстока дійсність, однак, пізнаючи її, він шукає шлях до прекрасного, яке також є характерним для дійсності. Уособленням прекрасного в оповіданні можна вважати Мелані ван дер Страатен, яка знайшла в собі сили змінити існуючий стан речей, звільнитися від принижуючих її гідність буржуазних законів. Приводячи героїню до щасливого фіналу, симпатизуючи їй, Фонтане захищає право всіх жінок самим вибирати свою долю і не бути жертвами існуючих норм моралі світського суспільства.

Щодо критичних публікацій і рецензій, присвячених „Грішниці“, то вони вміщують взаемовиключні оцінки. Одні наголошували, що „вчинок Мелані непростимий, він був і залишається злочином проти шлюбу і не заслуговує виправдання“ [9, 560], інші вважали, що „фігури типові; те, що відбувається між ними, повинно відбуватися і буде відбуватися з відповідними розбіжностями у деталях“ [9, 561].

Через десять років після появи „Грішниці“ Т. Фонтане, відповідаючи на лист Пауля Полака і на його зауваження з приводу другого видання оповідання, відреагував на них таким чином: „Висловлені Вами зауваження я багато разів чув ще на початку 80-х, коли роман лише вийшов у світ, ніколи їх не заперечував. Але до цих пір я перебуваю у впевненості, що й сьогодні написав би цей роман саме так, як написав його десять років тому“ [9, 565].

Особливий інтерес до „Грішниці“, до натяків, до жіночих персонажів і психосоматичної хвороби – це все є проявом феміністичного спектру досліджень. Так, Гунхільд Кюблер показує, як в самому тексті роману досить чітко відчутне незадоволення письменника-чоловіка існуючими дефініціями статі і призводить до того, що в літературі з’являються жіночі фігури з емансипаційним потенціалом [14].

Благополучне вирішення конфлікту в оповіданні, яке сприймалося багатьма як надумане і випадкове, зовсім не означало, що рішення проблеми шлюбу, сім’ї, становище жінки в суспільстві знайдено і є єдиним та вірним. Різноманітність фіналів наступних творів письменника, в яких порушені ті самі проблеми, що й в „Грішниці“, свідчить про пошуки Фонтане оптимального розв’язання названих проблем.

В оповіданні „Граф Петьофі“ знову зображений „любовний трикутник“: граф Петьофі – Франциска Франц – Егон, племінник графа. Якщо в „Грішниці“ Едехіль ван дер Страатен був старшим за свою дружину на 25 років, то граф Петьофі – старший за Франциску на 44 роки, що є однією з передумов нещасливого шлюбу. Тут письменник зображує головну героїню ще не зовсім спроможною протестувати проти свого становища в суспільстві. Через свій хибний крок Франциска почувається винною в самогубстві графа Петьофі, розриває стосунки з Егоном і, усамітнюючись, переїжджає до маєтку. Тобто маючи всі умови для щасливого життя, жінка не скористалась цим, а власноруч себе карає.

Уте Тредер з цього приводу висуває тезу, що процес експропріації жінки, яка зображується в літературі, представляє рольове кліше включаючи патріархальне розподілення таким чином, аби жінки самі відчували провину і самі себе за це карали [16].

З майстерністю описує Фонтане розвиток стосунків між головними героями оповідання „Сесіль“: Сент-Арнаудом, Сесіль і Гордоном, виділяючи основні етапи виникнення і загострення конфлікту, що призвів до трагічного фіналу. У центрі оповідання доля красивої молодої жінки Сесіль, яка прагнула знайти душевний спокій і щастя, зустріти справжнє кохання. Знайомство Сесіль з молодим інженером Робертом Гордоном, здавалося, надало їй шанс почати нове життя і подарувало справжнє кохання. Але суспільство, в якому живуть герої, і його моральні закони не дозволяють Сесіль безболісно розірвати шлюб з полковником Сент-Арнаудом, старшим за неї на 20 років, і бути з коханим чоловіком. Обставини неминуче зумовлюють конфлікт між Сент-Арнаудом і Гордоном, який закінчується дуеллю між ними та загибеллю Гордона. Сесіль не змірюється з таким розвитком подій і вчиняє самогубство, як протест проти нещасливого життя.

Фонтане в листі до Шлентера від 2 червня 1887 року зазначає з приводу соціально-критичного змісту твору: „Сесіль“ все ж таки дещо більше, ніж звичайна історія, і в крайньому випадку, хотілось би, щоб вона була чимось більшим, але перш за все в ній передбачалося зобразити такий характер, який ще жодного разу не фігурував у моїх новелах“ [10, 578]. Автор неодноразово наголошував, що він вважає „Сесіль“ поряд з „Еффі Бріст“ вершиною своєї прозової спадщини [16, 35].

У „Невідворотному“ письменник показує Крістіну досить слабкою, релігійною людиною, навіть з ознаками істерії, яка, на перший погляд, не спроможна кинути виклик суспільству. І все ж таки, Крістіне не погоджується прийняти зраду чоловіка, шлюб без кохання і наважується на тяжкий гріх – самогубство, всупереч своїм поглядам та моралі буржуазного суспільства.

Роман „Еффі Бріст“ створювався Т. Фонтане в період з 1889 по 1894 рік. Теми, ідеї й конфлікти, що розроблялися автором у попередніх творах, знайшли в „Еффі Бріст“ своє найбільш повне і яскраве втілення. Відзначаючи подібність сюжетних мотивів „Еффі Бріст“ і окремих епізодів в оповіданнях „Грішниці“ і „Сесіль“, І. Фрадкін писав: „Наступність ще більш очевидна в постановці проблеми, яку письменник зробив центральною в „Еффі Бріст“: честь удавана і справжня, поведінка людини в її ставленні до суспільних вимог і життєвих правил, які диктує мораль правлячих класів“ [3, 23].

Змальовуючи трагедію Еффі, Т. Фонтане не прагнув зобразити долю героїні як дещо виключне і випадкове. Навпаки, шлюб 17-тирічної Еффі з 38-мірічним Інштеттеном, що не представляє собою нічого іншого, як угоду, – типове явище в буржуазному суспільстві. Це підтверджується і розповіддю про історію заміжжя матері Еффі, яка в свій час віддала перевагу шлюбу з радником дворянства Брістом, а не з юним лейтенантом Інштеттеном. Письменник виступає проти узаконеного суспільною думкою шлюбу-угоди, вважаючи його насильством над особистістю. Звертаючись до цієї проблеми, автор робить акцент перш за все на підлеглому і приниженому становищі жінки в суспільстві, що базується на основі майнової нерівності й матеріальної залежності.

Закінчуючи роман смертю героїні, Т. Фонтане хотів різкіше підкреслити трагізм долі жінки, що насмілилася порушити усталені суспільством закони. Подібна розв’язка суперечила теоретичним постулатам автора (принципу „просвітлення“ дійсності). Ця обставина помічена Є.М. Волковим: „Відбір матеріалу, зроблений автором, інтерпретація фактів говорять про його прагнення дати гранично типізовану картину дійсності, не згладжуючи гострих кутів і не йдучи

на компромісні рішення актуальних проблем сучасності“ [1, 19]. Письменник з’являється перед нами „як вимогливий, безсторонній суддя сучасного йому суспільства“ [1, 26].

І все ж таки, трагічна загибель Сесіль, Крістіне, Еффі Бріст сприймається як своєрідний протест героїнь Фонтане проти принизливих для людської гідності суспільних норм. Це вже відголоски емансипації, дещо завуальованої, але досить відчутної в творах письменника, адже сила жінки в її слабкості.

Якщо розглянути іншу групу жіночих романів Фонтане, героїні яких є представницями бюргерства (Лене („Irrungen, Wirrungen“, 1887); Стіне, Пауліне („Stine“, 1890); пані Женні Трайбель, Корінна („Frau Jenny Treibel“, 1892); Матільде Мьорінг („Mathilde Möhring“, 1906)), то як відомо, вони мали більше можливостей для реалізації своїх мрій і прагнень, ніж жінки з вищого класу.

В основу сюжету творів „Шляхи-перепуття“ та „Стіне“ покладена історія кохання дворянина та дівчини з „четвертого стану“ (як любив говорити Т. Фонтане). Буржуазно-дворянська мораль засуджує подібні зв’язки, однак Фонтане показав, що відносини Бото і Лене, Вальдемара і Стіне ґрунтуються на справжньому коханні та повністю моральні. Гвардійського офіцера барона Бото фон Рінекера та швачки Лене Німпч поєднує сильне, щире почуття, не пов’язане з якими-небудь практичними розрахунками. Але Бото, прусський юнкер, для якого моральний кодекс його класу є аксіомою і який широко вірить у справедливість та непохитність кастової ієрархії, навіть і не думає про одруження зі швачкою. І Лене, яка дивиться на життя без ілюзій, з почуттям гордості та гідності, зовсім не збирається стати баронесою. Кастові перепони стають на шляху героїв до щастя, не знаходячи сил для боротьби Бото одружується на дівчині свого кола, з великим посагом і назавжди прощається з Лене. Дівчина важко переносить розрив з коханим і переїжджає в інший район міста, подалі від Бото. У романі подано досить примирливе та лише зовнішньо позитивне розв’язання конфлікту: Бото і Лене поєднують своє життя з людьми „свого кола“, але щасливими вони не стають. Подібна фінальна різноманітність не є випадковою: вона свідчить про напружені пошуки письменником вирішення проблеми шлюбу, сім’ї, становище жінки в суспільстві.

Лише кілька місяців відділяють „Шляхи-перепуття“ від „Стіне“, а між іншим письменник, розробляючи ту саму проблему, беручи той самий сюжет, зовсім по-іншому розставляє акценти. На відміну від ідилічного фіналу роману „Шляхи-перепуття“, розв’язка „Стіне“ трагічна. Молодий граф Вальдемар фон Гальдерн через кохання до дівчини-в’язальниці Стіне повстає проти кастових устоїв, але, виявившись неспроможним до боротьби, закінчує життя самогубством. Захворіла і Стіне після похорон Вальдемара.

Отже, „Шляхи-перепуття“ та „Стіне“ – два подібних твори, в яких Фонтане представив слабких героїв-чоловіків. Можливо, якби Бото та Вальдемар захотіли боротися за своє щастя, то Лене і Стіне підтримали б своїх коханих та приклали зусиль для цього.

В оповіданні „Матільде Мьорінг“ Фонтане представляє читачу не красиву, але розумну жінку. Вона, розуміючи, що їй в цьому житті необхідно брати ініціативу у свої руки, вдало одружується з Гуго Гроссманном, пасивним і слабким чоловіком, сином бургомістера. Матільде допомагає йому добре скласти екзамен, знаходить в невеличкому місті посаду бургомістера, постійно дає цінні поради стосовно його служби. Але Гуго помирає від запалення легень і Матільде повертається додому, отримує освіту, блискуче складає екзамени і починає працювати вчителькою.

Близько пов’язаною з питанням про права жінки виявляється і проблема освіти та виховання. Про негативне ставлення Т. Фонтане до офіційної прусської системи освіти свідчать не лише його твори, але й епістолярна спадщина; в листах Фонтане 90-х років нерідко можна зустріти такі судження: „проклята освіта“, „монстр виховання“, „освіта – справжнє нещастя цього світу“ [2, 103].

У 1882 році з’являється „Шах фон Вутенов. Оповідання з історії жандармського полку“. Це оповідання літературознавці не відносять до жіночих романів письменника, але однією з головних героїнь є пані Жозефіна фон Карайон, хазяйка салону. Жіночі салони панували в Європі у ХУІІ-ХУІІІ ст., та продовжували своє існування і в ХІХ ст. Салони, які створювали жінки, стали для них природним способом отримати освіту в той час, коли їм був закритий доступ до вищої освіти. Фонтане показує пані фон Карайон, яка своїм салоном створила своє ім’я, як відомі Генрієтта Герц, Рахель Варнхаген, Кароліна та Доротея Шлегель. Поява та існування жіночих салонів означали новий стиль життя визначеної частини суспільства, нового соціального інституту, в якому лідирували жінки з інтелектуальними навиками та амбіціями. На наш погляд письменник знову протиставляє слабкому чоловікові Шаху фон Вутенов сильних та прогресивних жінок – пані фон Карайон та її доньку Віктуар фон Карайон.

Якщо Мелані, Франциска, Сесіль, Крістіне та Еффі не змогли отримати відповідної освіти, для того щоб бути матеріально незалежною від чоловіка і повністю реалізуватися як самостійна та самодостатня особистість, то Матільде це все вдалося.

„Матільде Мьорінг“ вважається сьогодні позитивною ознакою емансипації [16, 67], а її героїня яскравою емансипованою жінкою, яка зуміла перебороти всі життєві перепони і знайти своє місце в цьому житті.

Вважаємо, що можна правомірно стверджувати, що і Мелані, і Сесіль, і Еффі Бріст, а також Лене, Корінна, Грете Мінде і особливо Матільде виражають тип емансипованої жінки – носія модерних цінностей і модерного стилю. Отож, всі дії та вчинки героїнь Фонтане є „анормальними”, „антитрадиційними” з точки зору чоловічого сприйняття світу. Таким чином, героїні Фонтане своєю поведінкою протестували проти існуючих порядків, законів і звичаїв суспільства.

Список використаних джерел

1. Волков Е.М. Роман Т.Фонтане „Эффи Брист“: Учебное пособие для студ.-филологов / Е.М. Волков. – М. : Высшая школа, 1979. – 87 с.
2. Макарова Н.А. Особенности поэтики романов и повестей Теодора Фонтане 80-х – 90-х годов XIX века: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Н.А. Макарова. – Орел, 2001. – 214 с.
3. Фрадкин И. «Человеческая комедия» Теодора Фонтане / И. Фрадкин // Фонтане Т. Шах фон Вутенов. Пути-перепутья. Госпожа Жени Трайбель: пер. с нем. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 3-24.
4. Althoff G. Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters / G. Althoff. – Stuttgart : Metzler, 1991. – 176 S.
5. Bauer K. Fontanes Frauenfiguren. Zur literarischen Gestaltung weiblicher Charaktere im 19. Jahrhundert / K. Bauer. – Frankfurt/M. u.a. : Lang, 2002. – 288 S.
6. Croner E. Fontanes Frauengestalten / E. Croner. – Berlin, 1906. – 203 S.
7. Fontanes Novellen und Romane. Interpretationen. / hrsg. von Christian Grawe. – Stuttgart : Reclam, 1991. – 304 S.
8. Fontane Th. Briefe an seine Freunde: In 2 Bdn. / Th. Fontane. – Berlin, 1925. – II Bd. – S 329 (6. Dezember 1894).
9. Fontane Th. Romane und Erzählungen: In 8 Bänden / Th. Fontane. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1969. – Bd. 3.
10. Fontane Th. Romane und Erzählungen: In 8 Bänden / Th. Fontane. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1969. – Bd. 4.
11. Fontane Th. Graf Petöfy. Unwiederbringlich / Th. Fontane. – Berlin : Das Neue Berlin, 1956. – 603 S.
12. Grages L. Frauengestaltung bei Theodor Fontane. Inaugural-Dissertationen... / L. Grages. – Buchdruckerei G. Otto, Heppenheim, 1931. – 80 S.
13. Hädecke W. Theodor Fontane. Biographie / W. Hädecke. – Munchen, Wien : Hanser, 1998. – 445 S.
14. Kübler G. Diesoziale Aufsteigerin: Wandlung einer geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibung im deutschen Roman 1870-1900 / G. Kübler. – Bonn : Bouvier, 1982. – 114 S.
15. Mittelmann H. Die Utopie des weiblichen Glücks in den Romanen Theodor Fontanes / H. Mittelmann. – Bern, Frankfurt a. M., 1980. – 125 S.
16. Treder U. Von der Hexe zur Hysterikerin: Zur Verfestigungsgeschichte des „Ewig Weiblichen“ / U. Treder. – Bonn : Bouvier-Herbert Grundmann, 1984. – 135 S.

Summary. The article presents analysis of poetics and system of female characters (the study of “female novels” by a great German writer of the XIX th century Th. Fontane).

Key words: “female topic”, tragic final, female protagonist, “love triangle”, social victim, marriage.

УДК 821.111.02 “195/196”

К.Й. Гільдебрант

«ІДЕАЛЬНИЙ» ХАРАКТЕР ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕЙЗАЖУ У ТВОРАХ «СЕРДИТИХ МОЛОДИХ ЛЮДЕЙ»

У даній статті аналізується характер літературного пейзажу в романах «Щасливчик Джим» К. Еміса, «Поспішай донизу» Дж. Вейна, «Шлях нагору» Дж. Брейна та н'єсі «Озирнись у гніві» Дж. Осборна. Встановлюються спільні характеристики побудови пейзажного образу в образній системі вищевказаних «сердитих» письменників.

Ключові слова: пейзаж ситуаційний, динамічний, медитативний; психологічний паралелізм; прийом зооморфізму; антропоцентризм.

У системі літературних образів поруч з персонажем, ліричним героєм, дійовою особою, інтер'єром та іншими речовими образами важливе місце займає пейзаж, який виступає у творі «...картиною природи...», «...образом природного оточення персонажів...» [2, 126]. Письменник не просто створює пейзажний фон, а передає своє сприйняття природи, наділяє її певною функціональністю і тематичною спрямованістю.

Специфіка зображення пейзажу, як природного оточення літературних героїв, являється вагомим складовим стилем того чи іншого письменника. Проте характер пейзажних образів, втілених в образній системі, яку «сердиті молоді» письменники побудували на сторінках власних творів, ще ніколи не був предметом спеціального дослідження. У даній статті ми спробуємо дослідити типи і види пейзажів у системі літературних образів «сердитих молодих людей», що в свою чергу допоможе досягнути й інші структуротвірні принципи поезики і естетики цих письменників.

У творах «сердитих» письменників простежується певна типологія зображення пейзажу, адже превалює представлення природи у вигляді вищої, кращої сутності, ніж сутність людини і всього створеного нею. У даному випадку можна побачити досить складну і, водночас, характерну для Новітнього часу взагалі психологічну колізію.

Така давня й впливова концепція одвічної «істинності» Природи закорінена в надрах фольклорно-язичницького світогляду, згодом була інтенсивно підтримана руссоїзмом і взагалі філософією Просвітництва, так само, як і матеріалістичною філософією XIX-XX ст. Культ природи в сентименталізмі й романтизмі, який передався значною мірою й реалістам, по суті своїй – нехристиянський, радше – неопоганський, контркультурний щодо пануючих у християнській цивілізації цінностей. І те, що «сердиті» активно протиставляють «природу» людському, «зіпсованому» життю, свідчить, що ідеали їхні лежать не в сфері духу, а в сфері вітального життя, яке у «сердитих» дещо наївно ідеалізується.

Природа «чиста», «незаймана» на противагу егоїстичним намірам Джо у романі «Шлях нагору»: «I was given for the asking what they'd never get in a thousand years; and I'd be given Susan too; and, if I wanted her, there was no reason why I shouldn't be given June. Then I thought of Sparrow Hill and Warley Moor again. I knew that there was a cold wind outside and a light covering of snow. It would be quiet there and untouched and clean... I felt choked with my own selfishness as nasty as catarrh; there was nothing in my heart to match the lovely sweep of the moor and the sense of infinite space behind it and a million extra stars above» [5, 120]. Природа чиста і зі слів Еліс: «"I'd like to go to Sparrow Hill," she said. "It's cold up there." "That's what I want," she said violently. "Somewhere cold and clean. No people, no dirty people..."» [5, 85].

У романі «Поспішай донизу» природа також представлена у вигляді чистої протилежності світові людей з його твердо встановленими «штучними» нормами. Характерно, що питання про «несправедливість природи» (смерть, хвороби, вроджені потворства, катаклізми тощо) навіть не ставиться. Акцентується лише, що у природи свої закони, які ніяк не пов'язані ані з класовими поділами в суспільстві, ані з традиційними (християнськими) моральними правилами і настановами, і вони апріорі трактуються як «вищі» за закони людського співжиття. Теза про вищість природи щодо людської спільноти легко читається у наступних уривках: «The hot sun, that year's first, had drawn birds, insects, and plants into the open to receive its benediction: only human beings, sitting in offices, standing at benches and lathes... withdrew themselves from it» [7, 131]. Сприйняття природи як вищої сутності у порівнянні зі світом, створеним людиною, простежується і в наступному уривку: Чарльз «...was strolling between chestnut trees in the town's park, beyond which only a brewery blocked the advance of the unspoiled country-side» [7, 43].

Природа здійснює цілющий вплив на героїв «сердитих», змінює їх внутрішній стан, стає джерелом оновлення душевних сил і позитивних емоцій. Наприклад, коли Діксон їхав із Христіною в таксі, «Dixon looked out of the side window, and his spirits rose at once at the sight of the darkened countryside moving past him» [4, 140]. Чарльзу Ламлі, так само, як і Діксону, природа дарує лише позитивні емоції: «...experimenting with various anodynes – drink, the cinema, detective stories – Charles found that the only solace with any power to assuage the fever that gripped him was to lose his identity in lonely contemplation of nature» [7, 82].

Окрім того, у творах «сердитих» простежується прив'язаність до природного середовища й «романтичного» настрою героїв. Знайомство Елісон і Джиммі зображується в контексті веселих сонячних замальовок: «It had been such a lovely day, and he'd been in the sun. Everything about him seemed to burn, his face, the edges of his hair glistened and seemed to spring off his head, and his eyes were so blue and full of the sun» [6, 44]. У творі «Шлях нагору» переважна більшість значущих для Джо відносин із жінками відбувається саме на лоні природи: це і перше зближення Джо з Еліс, практично всі відносини з С'юзен, романтична відпустка Еліс і Джо на березі моря. Паралель між природою і коханням спостерігається і в романі «Поспішай донизу»: відносини Бетті і Тарклза відбуваються у заміському готелі. На природі відбуваються побачення Чарльза з Веронікою – та-

кий, наприклад, «день на річці», дуже мальовничо зображений: «It was too much the expected, obvious thing, a *cliché* embodied in action; young love, the murmuring of water, the shared isolation of boat, holding them together within its hard, flat narrowness... and the expected, trite setting was immediately mustered, ready once again to produce the expected, trite emotion... the ensemble ought to have been a flop. But in fact, it worked...» [7, 134-135].

«Віра в природу» як джерело і критерій істини проявляється в тому, що пейзажі «сердитих» характеризуються фотографічністю зображення з виразно, чітко виписаними деталями, з поступовим і детальним перерахуванням предметів, кольорів і відтінків. Водночас переважна більшість пейзажних образів у досліджуваних творах ситуаційні, вони не виступають у якості позасюжетного компонента, а є елементом системи подій твору. Типовими для роману «Щасливчик Джим», наприклад, є природні образи, які складаються із декількох насичених емоцією захоплення й замилювання деталей: «It was a warm day, but overcast» [4, 169]; «A light breeze was blowing and the sun shone through a thin tissue of cloud. The heat had gone out of the day» [4, 187]. Зображення природи у романі «Шлях нагору» однотипні: «...the air tasted fresh and clean with that special smell, like good bread-and-butter, which means that open country is near at hand» [5, 8], «...that wonderful bread-and-butter smell coming from the open spaces nearby...» [5, 83].

У романі «Поспішай донизу» спостерігається поєднання ситуаційних і спокійно-панорамних пейзажів, хоча переважають ситуаційні, начебто побачені «краєм ока», на ходу. Манеру письменника також визначає фотографічність, натуралістичність зображення: «It was heavy and thundery outside; early August and beginning to get that washed-out feeling of high summer, when the freshness has gone from the leaves» [7, 194].

У сфері драматургії функція пейзажу, зрозуміло, більш обмежена, ніж у наративному творі. П'єса «Озирнись у гніві», наприклад, характеризується дуже обмеженою кількістю пейзажів (місце дії – мансарда, закриті приміщення), та й ті гранично лаконічні: «It is one of those chilly spring evenings, all cloud and shadows» [6, 2]; «Always the same picture: high summer, the long days in the sun...» [6, 14]. Однак, стислість наявних описів зовсім не обмежує їх функціональність, адже природа у творі – не просто тло подій.

Взагалі, у межах концепту «пейзаж» у творах «сердитих молодих людей» простежується суміщення різних смислів. Лексичні одиниці, представлені в пейзажі, реалізують, по-перше, уявлення про географічне середовище, яке оточує персонажів, по-друге, виражають їх почуття і характеристику. «Матеріальне, земне наділене ознаками ідеальними, ноуменальними», оскільки об'єкти і явища природи «...спостерігаються крізь призму внутрішнього світу персонажів та передають індивідуальне відношення... до описуваних подій» [1, 135]. Тобто «сердиті» використовують природні образи не лише у якості відтворення природного оточення персонажів чи задля створення ефекту безперервності зображуваного, а й з виражальною метою. Пейзажі у творах «...сприяють введенню додаткової інформації...», яка дає змогу письменникам «...посилювати експресивність оповіді згідно з авторським замислом, враховуючи тему та ідеї твору» [1, 135].

Наприклад, у романі «Щасливчик Джим» природа досить часто виступає як паралель до думок і переживань головного героя твору: пейзаж використовується з метою передачі чи підкреслення його почуттів. Подібний психологічний паралелізм можна простежити у наступному уривку: «A feeling of grief that was also a feeling of exasperation settled upon Dixon. He looked away over the fields beyond the nearby hedge to where a line of osiers marked the bed of a small stream. A crowd of rooks, perhaps a couple of hundred, flew towards the house, then directly above the stream, swerved aside along its course» [4, 188]. Створена автором емоція смутку актуалізується у такій символічній деталі образу пейзажу, як відліт птахів, який завжди сповнений конотацій журби і туги.

У п'єсі «Озирнись у гніві» похмурий пейзаж часто виражає невеселий настрій героїв: на початку п'єси бурхливому обуренню Портера вторить «One of those chilly spring evenings, all cloud and shadow» [6, 2]. Згодом дощ посилює незносність його життя: «His cheerfulness has deserted him for a moment... It's started to rain. That's all it needs. This room and the rain» [6, 15]. У даному випадку пейзаж виражає внутрішній стан героя, та й стає екстрактом життя у п'єсі, так званім «...з'єднувальним субстратом між світом людини і трансценденцією, profanum і sacrum...» [2, 126].

У романі «Шлях нагору» образ вітру-вбивці втілює відчуття втрати Джо, спричинені спогадами про смерть батьків внаслідок скинутої на Дафтон бомби: «A sluggish wind crept down from the Pennines, cold and damp and spiteful, trying to find a gap in my defences... it had no power over me now, it was a killer only of the poor and the weak» [5, 99]. Для підсилення семантики «невинності», як характерологічної деталі портрету С'юзен, використовується паралель між дівочою чистотою і чистотою пейзажу: «She did not simply look clean; she looked as if she had never been dirty. And the night was clean, too, with a new moon silvering the trees along Eagle Road and an energetic breeze tidying away the clouds» [5, 160]. Іноді зображення погодних умов ніби підводить читача до

почуттів героя, налаштовує на певний настрій, виконуючи роль прелюдії до подій: «It was a fine morning; the sun had melted all but the last traces of snow in the valley, and one could almost smell the green things growing. For the first time in a week I didn't think of Alice» [5, 130-131].

Паралелізм образів природи із внутрішнім станом Чарльза, головного героя «Поспішай донизу», зустрічається неодноразово у текстовій тканині твору. Тікаючи від думок про нероздільне кохання, Чарльз «...took to pedalling into the countryside to dull his pain with the monotonous grind at the worn-out pedals and the peacefully bitter silence of the fields and woods» [7, 83]. У даному уривку образ полів і лісів одночасно навіює асоціації і з тугою, і з полегшенням, яке відчуває персонаж, адже ліси і поля ділились своєю безтурботністю з ним, тужно співчуваючи водночас. Подібно і молоде кохання Чарльза, сповнене бурхливою позитивною емоцією, начебто знаходить вираження мовою природи: «Charles and Veronica sat on a wicker seat under a beech tree. Its lower branches were close above their heads, and the green transparency of the fresh young leaves, seemed an exact counterpart to the vivid innocence of their emotion» [7, 132]. А коли Чарльз замерзає у парку Лондона, ріка, що протікає повз, набуває негативних конотацій, виражених епітетом «... malevolent...», адже вона не вторить персонажу у його розпачі, а лиш відсторонено спокійно плещеться: «He dragged himself along by the side of the quietly lapping, malevolent river» [7, 231].

Часто пейзаж у творах «сердитих» контрастує з настроями дійових осіб. Наприклад, у наступному епізоді з роману «Щасливчик Джим» природа символізує протилежність нудності, беззмістовності ситуації, у яку мимоволі потрапляє Діксон: свіжий і веселий пейзаж так і просить залишити всі зобов'язання, особливо зобов'язання Діксона жити проти власних думок і емоцій: «'Let's see now; what's the exact title you've given it?' Dixon looked out of the window at the fields wheeling past, bright green after a wet April. It wasn't the double-exposure effect of the last half-minute's talk that had dumbfounded him... it was the prospect of reciting the title of the article he'd written» [4, 14]. В переддень від'їзду Чарльза від Брейсуейтів («Поспішай донизу»), в принципі, від'їзду в нікуди, адже герой не знає, що його чекає, «Outside, the evening landscape slumbered in illusory calm, illusory contentment» [7, 230]. Подібно до Вейна, автор п'єси «Озирнись у гніві» використовує протиставлення ілюзорних сонячних пейзажів не надто сонячній «людській» реальності – як-от для зображення життя полковника з сім'єю в Індії: «Always the same picture: high summer, the long days in the sun... What a romantic picture. Phoney too, of course. It must have rained sometimes» [6, 11].

Техніка контрастного зображення природи і відчуттів героїв найбільше притаманна роману «Шлях нагору», де, зрештою, всі художні образи побудовані за допомогою протиставлень. Прийом контрасту актуалізується в наступному уривку: «I came to Warley on a wet September morning with the sky grey of Guiseley sandstone... On that particular morning even these discomforts added to my pleasure» [5, 7]. Ніби всупереч усьому герой відчуває, що його чекає багатство, успіх, приємне життя в місті. Погода, яка зазвичай відіграє досить вагомий роль у становленні того чи іншого настрою героїв, ще більш підкреслює, наскільки щасливим він почувався. Взагалі дощ і холод сприймаються у творі як символи чистоти і свіжості, а не як негативні природні явища. Так, коли головний герой розмовляв із Елспет в її квартирі, він «...hardly listened because suddenly I wanted to be out of the room, to walk over the moors, to have the wind and the rain in my face» [5, 111].

Таким чином, у творах «сердитих» суб'єктивне бачення природи нерідко бере гору над її предметністю. У вищенаведених прикладах «емоційно напружене сприйняття природи» отримує перемогу над її просторово-видовою, ландшафтною стороною. «Суб'єктивно значимі ситуації моменту тут «висуваються на передній план, а саме предметне заповнення пейзажу починає відігравати ніби другорядну роль». Спираючись на звичну нині лексику, такі образи природи правомірно називати «постпейзажними» [3, 209].

В образній системі «сердитих» пейзажний образ, подібно до інших художніх образів у цих текстах, динамічний. Характерний приклад з роману «Шлях нагору»: «There was a full moon, softening the inflamed harshness of the red brick front... The night was like a scene from a musical comedy: one word, one change of lighting, and the trellises would bleed with roses and the flowerbeds draw themselves up into a pattern of tulips and pansies and aubrietia and lupins and the damp mustiness of the summer-house be overlaid by the smell of night-scented stock and the air turn warm and lazy with birdsong and the buzzing of bees» [5, 137]. Динамізм пейзажу у даному випадку використовується для продовження відчуття святкового, радісного піднесення, яке переживають герої епізоду. Утім можливі варіації. Так, у романі «Поспішай донизу» динамічне зображення природи характерне переважно для тих уривків, які позначають світосприйняття нетверезої людини: «The ditch by the road ran out and seized him by the ankle, and he fell forward into a dry bed of leaves, which began to sway back and forth determinedly» [7, 33].

Для «сердитих» характерне також використання внутрішніх або медитативних пейзажів, так званих «пейзажів душі». Задля створення необхідного письменникам образу, для даного пейзажу характерне вільне оперування мовними засобами, де «з метою поглиблення відповідного

настрояв забарвлення або спрямування уваги на приховане значення навмисне виділяються незвичні елементи пейзажу» [цит. за: 2, 132].

У творах «сердитих» зустрічаються переважно порівняльні версії внутрішнього пейзажу, «...де образ природи та стан душі виступають у вигляді розгорненого порівняння...» [2, 132]. Так, задля передачі відчуттів Діксона після пиятики, автор роману «Щасливчик Джим» використовує наступне порівняння: «He lay sprawled, too wicked to move, spewed up like a broken spider-crab on the tarry shingle...» [4, 61]. Самотність Джо у «Шлях нагору» зображується за допомогою порівняння з травою на церковному дворі: «As I took her roughly in my arms I felt loneliness come over me, real as the damp churchyard smell of the grass, melancholy as the sound of the beck in the little glen below us» [5, 142]. Характерні метафоричні медитативні пейзажі, у яких «голос натури» є визначальним чинником, і для роману «Поспішай донизу». Так, звільнення Чарльза від соціальних пут замальовується наступним чином: «With one bound he had leapt clear of the tradition of his class and type, which was to see molehills as mountains and mountains themselves as a mere menacing blur on the horizon: and now, even the mountains had come closer and revealed that easy and well-trodden paths led to their heights; even, it seemed, to their glittering snow-crowned summits» [7, 36].

Важлива роль образів природи у змалюванні зовнішності людини, та й у психологічному аналізі героїв, виявляється, зокрема, у використанні прийому зооморфізму. У своїх творах «сердиті» відходять від звичного принципу уживання даного прийому суто задля створення образів з негативним забарвленням. Позитивні персонажі у творах досить часто порівнюються із тваринами, чи наділені їх рисами у текстовій площині творів. До таких образів відчувається схвальне ставлення автора, адже порівнюються персонажі з тваринами, що нерідко виступають в аксіологічній системі «сердитих» носіями позитивних конотацій (наприклад, Елісон із «Озирнись у гніві» постає як «Hoarding, nut-munching squirrel» [6, 32]). Але усе ж таки в цілому порівняння персонажів з тваринами використовується як показник бездуховності, дифузії «високих» начал в людині, свідчить про дегуманізацію особистості. Так, обличчя Бізлі у «Щасливчику Джимі» схоже на землерийку («...a small vole-like face...» [4, 33]); дружина Барклі схожа на кобилу, сам професор Барклі – лише тоді, коли сміявся [4, 114]; Діксон «...wanted to lie down and pant like a dog...» [4, 220]. У романі «Поспішай донизу» зуби Бандера схожі на «...dog's teeth» [7, 123], його очі «...seemed to glow like a wolf's in the deep dusk...» [7, 151]; Локвуд «...stood swaying in the sunlight, looking from one to other like a stupefied bull» [7, 134]; Фроуліш «...began barking like a sea-lion» [7, 250]. У романі «Шлях нагору» очі Хойлейка «...were... scampering round the dark cramped office like mice» [5, 149]; «...councilors are like sheep...» [5, 150]. Автор «Озирнись у гніві» використовує прийом зооморфізму як спосіб зображення нігілізму тогочасної молоді. Така дегуманізація людини – показник втечі головних героїв у бездумне, казкове існування, яким вони мислять буття природного світу. Герої ховаються за тваринні образи як за ширму, що віддаляє їх від не вельми приємної реальності. Так, Елісон заковтує Джиммі цілком, як кроля: «She just devours me whole every time, as if I were some over-large rabbit» [6, 36]; мати Елісон заревіла мов носоріг: «...she'd bellow like a rhinoceros...» [6, 52]; Олена подана в образі корови: «She is a cow. I wouldn't mind that so much, but she seems to have become a sacred cow as well!» [6, 56]. Джиммі порівнює Кліффа із мишею: «He gets more like a little mouse every day...» [6, 28 – 29]; Кліфф про Джиммі: «You're a stinking old bear...» [6, 29].

Таким чином, у творах «сердитих» спостерігається не лише властивий усій постренесансній добі антропоцентризм зображення. Відверта й дещо таки наївна ідеалізація природи у даному випадку свідчить про відхід цієї групи письменників від деяких принципів реалістичного письма. Про це свідчить і той факт, що класичному реалізму були властиві панорамні пейзажі, в яких об'єктивна предметність переважає над ліричним началом, а ситуаційні пейзажі «сердитих» практично зрощені із ситуаціями чи діалогами, характеризують в кращому випадку лише внутрішній стан персонажів, що проявляється не лише у паралелізмі думок героя і відповідного погодного чи природного фону, а й у використанні медитативного пейзажу, так само, як і прийому зооморфізму. Тут «сердиті молоді» виступають радше прибічниками загальних тенденцій розвитку літературного процесу ХХ століття, ніж відновниками реалізму вікторіанських митців. Однак, дане питання потребує подальшого дослідження і не може вміщуватись у рамки цієї статті.

Список використаних джерел

1. Пасічник Г. П. Особливості лексико-семантичної репрезентації художнього концепта «пейзаж» (на матеріалі роману “The Invisible Man” Г. Веллса) / Г. П. Пасічник // Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: зб. наук. пр. – Львів. – 2007. – № 586. Проблеми лінгвістики науково-технічного і художнього тексту та питання лінгвометодики. – С. 131–136.

2. Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) / Л. Петрухіна // Проблеми слов'янознавства : зб. наук. пр. – Львів, 2002. – Вип. 52. – С. 125–134.
3. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – 398с.
4. Amis K. Lucky Jim / Kingsley Amis. – London : Penguin Books, 2000. – 251p.
5. Braine J. Room at the Top / John Braine. – London : The Book Club, 1962. – 248p.
6. Osborne J. Look Back in Anger / John Osborne. – London : F & F, 1996. – 103p.
7. Wain J. Hurry on Down / John Wain. – London : Penguin Books, 1978. – 255p.

Summary. In the following article we analyze the character of landscape images in the novels “Lucky Jim” by K. Amis, “Hurry on Down” by J. Wain, “Room at the Top” by J. Braine and in the play “Look Back in Anger” by J. Osborne. Mutual characteristics of the landscape image formation in the system of images of the given angry writers are determined.

Key words: situational, dynamic, meditative landscape image; psychological parallelism; zoomorphism; anthropocentrism.

УДК 821.161.1.09

И.Ю. Голубишко

МОТИВООБРАЗУЮЩИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПЕЙЗАЖНОЙ ДЕТАЛИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

У статті аналізуються мотивоутворюючі потенції пейзажної деталі у художньому творі, її здатність інтерпретувати зміст твору і поглиблювати авторську концепцію.

Ключові слова: мотив, лейтмотив, художня деталь, пейзажна деталь, В. Короленко.

Мотив, являясь одной из основных единиц художественного текста, в современном литературоведении вызывает стойкий интерес (в частности теоретический потенциал термина). Актуальным является, прежде всего, то, что мотивы художественного произведения разъясняют читателю «художественный текст изнутри, оставаясь в его суверенных сюжетно-фабульных пределах, и одновременно непредумышленно, как бы ненароком, выглядывая из текста в мир вокруг него» [3]. Пейзажная деталь в художественном произведении может становиться основой мотива (лейтмотива), а с другой стороны – выступать маркерами, определяющими, развивающими, углубляющими тот или другой мотив (или шире – тему). Встречаясь неоднократно, подобная пейзажная деталь в литературном произведении становится лейтмотивом как «постоянно повторяемая художественная деталь, ключевая для раскрытия замысла художника» [2, 387]. Расширяя возможности интерпретации смыслов произведения, деталь-лейтмотив глубже раскрывает авторскую концепцию, указывает на подтекст произведения. Целью данной статьи является рассмотрение мотивообразующих возможностей пейзажных деталей (река, дом, мелкие природные объекты) в рассказе В.Г. Короленко «Художник Алымов».

Действие рассказа происходит на Волге, а волжские впечатления в жизни и творчестве писателя занимают большое место. Волга будила в нем воспоминания об историческом прошлом страны, о волжских атаманах; ему навсегда запомнилось это «безлюдие, тишь, мерное колыхание реки, чуткое эхо, смена синих и зеленых теней, и какие-то неясные, неуловимые, но манящие и беспокоящие воспоминания, реющие в сумерках над великою рекою, колыбелью нашего русского романтизма...» [1, 275]. В произведении Волга – основной пейзажный элемент, значимая художественная деталь, ее описание приводится неоднократно.

Мир, описанный в рассказе, чрезвычайно динамичен благодаря причастности к реке, которая постоянно находится в движении. Почти все события, описанные в рассказе, происходят либо на реке, либо сконцентрированы вокруг нее, что обусловлено темой произведения. Волга становится своеобразной дорогой жизни (а то, что она с тех пор, как около нее поселились люди, всегда выполняла функцию дороги, – это несомненно), поэтому такого рода связь позволяет говорить в данном рассказе о хронотопе дороги. А сама Волга символизирует единство прошлого, настоящего и будущего.

Река постоянно меняется в зависимости от времени суток, живет своей таинственной жизнью, поэтому даже люди, тесно связанные с нею, не знают о ней всего. Вот как описана вечерняя Волга в первой главе рассказа: «Было что-то почти томительное в этой немой, чарующей красоте, заснувшей или мертвой. Какие-то бесформенные образы вставали, теснились, дразнили чуткое воображение и проносились, не давая ни разгадки, ни удовлетворения... Волга, Волга!.. Есть что-то особенное, какое-то ей только свойственное ощущение, неопределенное и, однако, необыкновенно сильное, неясное и, однако, замечательно цельное, которое охватывает душу только на ее просторе... Вся печаль и все обаяние родной земли, вся ее скорбная история и ее смутные надежды нигде не овладевают сердцем так полно и властно, нигде с такой щемящей настойчивостью не просят образа и выражения, как на Волге, особенно в тихий, сумрачный, немного мгlistый вечер, с догорающим закатом и с надвигающейся из-за дальних вершин холодною, темною, быть может, грозовою тучей» [1, 276]. В данном описании очевидна романтическая традиция (с определенной символической и импрессионистической окраской) создания пейзажа: он таинствен, переменчив, описываемая природа вызывает неопределенные ощущения, нагнетается чувство тревоги. Таинственность реки подчеркивается подбором определений: красота чарующая; ощущение особенное, неопределенное, неясное; надежды смутные; вечер сумрачный, мгlistый; закат догорающий; туча холодная, темная, грозовая. Но звучит здесь и жизнеутверждающая нотка: ощущение, которое охватывает путешественника, все-таки необыкновенно сильное и замечательно цельное, и возникает оно, по мнению повествователя, только на волжских просторах; а надежды, хоть и смутные, люди обязательно стремятся осуществить. Таким образом, характеристика реки вполне может быть воспринята как характеристика образа жизни людей, обитающих на этих берегах. Жизнь эта полна противоречий и волнений, как и сама Волга.

Уже в первых зарисовках реки можно заметить указание на все основные мотивы рассказа. Подробно описаны пароходные соревнования, приход в эти места новых экономических реалий и последствия этого, впервые упоминается мотив разбитого зеркала, являющийся одним из центральных в рассказе; на реке, во время путешествия на пароходе «Стрела», встречаются основные персонажи, здесь же они и расстаются. Именно река является тем элементом, который организует пространство и время в рассказе.

События рассказа происходят в реальном географическом пространстве. Автором постоянно упоминаются топонимы, имеющие самое непосредственное отношение к Волге – Жигули, «Самарские ворота», Царев-Курган, утес Два брата, множество деревень и т.п., – что сразу же формирует пространство, чрезвычайно важное для понимания описываемых событий, оно во многом определяет восприятие всего, о чем пойдет речь. Названия населенных пунктов в разных редакциях рассказа («Романтические грезы», «На Волге», несколько отрывков из «Записной книжки» и др.) Короленко иногда изменял, а некоторые переходили из одного варианта в другой. Об этом подробно пишет в исследовании творческой истории рассказа «Художник Алымов» О.Л. Фетисенко: «Почти все топонимы в рассказе реальны. Например, утес Два брата (название картины Алымова) действительно существует под Ставрополем. Деревни с колоритными названиями Татинец и Слопинец находились недалеко от села Лыскова. Они упоминаются в финале очерков «В пустынных местах»: «Вот чуть видные притаились в ложбинках Татинец и Слопинец, старинные разбойничьи села, о которых говорит до сих пор недобрая поговорка: «Татинец и Слопинец – вора́м кормилец!» (1, 208). В романе Мельникова-Печерского «На горах» рабочие поют старинную бурлацкую песню, в которой есть строка: «Вот Слопинец и Татинец – всем мошенникам кормилец»» [4, 168-169]. Поэтому совершенно очевидно, что действие рассказа развивается в конкретной местности, овеянной легендами, но где старина постепенно начинает уступать место новому. Все так называемые вставные истории (рассказ в рассказе) в произведении связаны с населенными пунктами или природными объектами, проплывающими мимо парохода: история Романыча и Фленушки – сгоревшая деревня Морщи́ха; история атамана Хлопуши – утес Два брата, деревни Слопинец и Татинец, Хлопков бугор; рассказ о выставке местных художников – упомянут Нижний Новгород, названный городом N.

Временной план в рассказе постоянно меняется: времена пугачевского бунта, волжских разбойников, деятельность народников, все, что происходит непосредственно в момент путешествия. Как уже отмечалось, река осуществляет связь между всеми событиями этого рассказа. К ней постоянно обращаются взгляды героев. Так, примечательна картина пожара в прибрежной деревне. «На одной из площадок, у самой стены темного леса, уходившего далее к вершинам, светило полупотухшее широкое огнище; по временам оно почти совсем угасало, и только дыхание порывистого ночного ветра опять раздувало его. Тогда как-то зловеще начинали сверкать угли, обрисовывались черные бревна, низко стлался освещенный дым – и казалось, будто какое-то огненное чудовище шипит, извивается и дышит над темной ложиной и скромной деревенькой. Красные отсветы ложились на крыши изб, разливались по ближним склонам холмов, падали на реку и опять тихо гасли...» [1, 284-285]. Перед глазами проплывающих на пароходе приоткрыва-

ется завеса человеческой трагедии, на что безошибочно указывает такая пейзажная деталь, как сгоревший дом. Дом – это место, где человек чувствует себя защищенным, где он чаще всего бывает таким, каким он есть на самом деле – без фальши, искусственности в поведении, искренний. Теперь этого дома нет. Что же произошло? Об этом река, как немой свидетель, ничего не рассказывает путешественникам, оставляя за ними право догадаться, что же случилось на самом деле. А пока деревенька постепенно скрывается за поворотами реки. Волга символизирует само время, она тоже все стирает, сглаживает: когда картина уже не видна, она и воспринимается по-другому. Само же пожарище, как выяснится позже, – символ крушения идеалов народника Романыча. Образный ряд, использованный писателем для создания картины пожарища, достаточно экзотичен, что подчеркивает романтическое начало, но романтизм (как и беспочвенные мечты, геройские поступки ради достижения призрачных целей) уже изживает себя, погибает, как жилище в огне. Не сумев деревню (а вместе с ней и «меньшего» брата) «перетащить из семнадцатого столетия в двадцатое» [1, 324], Романыч уезжает из этих мест. Но выселяет ли он из души «меньшего» брата, как Алымов? Неизвестно. Однако он не покидает реки, все-таки с ней связывая свое будущее, лишь переезжает в другое место: «Пароход поворачивал к Ставрополю. Впрочем город от реки далеко, и одинокая пристань ютилась под пустынным обрывом. <...> По мосткам сошли только двое пассажиров. Это был человек в шведской куртке и его спутница, севшие на пароход вместе с Алымовым. <...> Скоро самая пристань исчезла в темноте, только некоторое время доносилось треньканье колокольчика. Вдоль берега трусила одинокая тройка...» [1, 323]. Хоть пристань во мраке, а тройка одинока, звуки колокольчика все же вселяют надежду. Вспоминается гоголевская Русь-тройка, которая мчится неизвестно куда. Но герои Короленко надеются, что впереди их ждет более счастливое воплощение жизненных планов, чем раньше. Этот поворот событий, предполагающий позитивное решение проблемы, характерен для манеры Короленко, он остается верен тому, что мечтатель должен осуществить свою мечту. Возможно, Романыч найдет себя, изменив взгляды на жизнь, на будущее «меньшего» брата, вернее на то, каким оно должно быть.

Рассказ «Художник Алымов» интересен тем, что один из его главных персонажей – живописец. Поэтому все, о чем он говорит, может быть воспринято как художественное освоение им действительности. Он объясняет жизнь доступными и близкими ему средствами. Так, ассоциация с пейзажем помогает Алымову пояснить свой взгляд на творчество, оговорить условия, при которых возможно осуществление творческого замысла. Примером могут служить его рассуждения о том, что жизнь вообще, и отдельного человека в том числе, похожа на разбитое зеркало, и чтобы она собралась в единую картину, художник – живописец, писатель и т.п. – должен что-то об этой жизни знать особенное. Вот его слова: «<...> у меня своя теория на этот предмет. Нет устойчивой светотени... Представьте себе, что вы рисуете пейзаж в ветреный облачный день. Облака вверху плывут и плывут, свет и тени бегут по земле пятнами, появляются, исчезают, меняются сами, меняют все, что вы видите. Что еще за минуту резало глаз светлым пятном, то теперь спряталось в глубокой тени, тут появилось вдруг озеро, которого совсем не было видно, а где сейчас целое село играло на солнце, – нет ничего... Как вы станете рисовать?

– Рисуют, однако.

– Именно рисуют. Только что же для этого нужно? Нужно, чтобы вся эта светотень застыла, что ли, в душе, в мозгу, в памяти, в сердце <...> Выражаясь высокопарно, нужно, чтобы свое солнце светило в душе. Зажмурился – готово» [1, 303]. В живописи (или скорее представлениях о ней) Алымов близок к импрессионистической манере письма. У Алымова человек и природа тесно связаны. Все в человеке, все движения его души объясняются через природные реалии благодаря двум фундаментальным понятиям живописи – свету и тени.

Алымов-художник – мастер бытовой мелочи. Случайно ли? Для него в вещи заключена суть всего, что происходит вокруг. Он подчеркивает, что «его мечта – слиться со средой. «Бытовое» – это моя стихия. Недаром вот и вы признаете, что моя коряга – настоящая керженская, волжская» [1, 309]. В рассказе его жизненная позиция излагается отрывочно, прерывается воспоминаниями, рассуждениями, казалось бы, на отвлеченные темы. Ключом к пониманию его представлений об искусстве служит история создания его картины «Два брата». Вот как об этом говорит Алымов: «Стала она (картина. – И.Г.) у меня в душе расти и шириться. ... Чувствую – растет! Светотень в душе установилась ровно: солнце вечернее по утесу скользит, река так и льется вниз, глубоко в сумраке, огни так и таращатся, дымище как хвост вьется, на отмели бурлаки, как мураши, стоят, смотрят, побросали лямки, баржонка прижалась к мели, – все уступает, все сторониться перед Змеем Горынычем. Понимаете – капитал совершает торжественное вступление на Волгу... Летит, свестит, распугивает свистом бурлацкие песни... А на утесе группа стоит, пятном в последних лучах так и режется... Удалые молодцы, мирские защитники, гроза крапивного семени, носители таинственной политической мудрости российских Барбаросс из-под Стенькиных утесов... Ах, вы представить не можете, сколько я в эти фигуры вложил любви, тоски, ожидания, страсти...» [1, 308]. Художник должен безоговорочно верить в то, о чем пишет картину. В тот момент Алымов

был склонен романтизировать и героизировать разбойничьих атаманов. Хотя он и говорит о приходе на волжские берега новых времен (свистящий Змей Горыныч – это пароход, порождение экономического прогресса, призванное заменить рабский труд бурлаков), надежда на улучшение положения народа уходит своими корнями в прошлое.

Центральным персонажем художник собирался сделать одного из «мирских заступников», атамана Хлопушу. Атаман во многом – это порождение стихии, поэтому он не просто связан с природой, а является ее неотделимой частью, один из волжских утесов так и назван – Хлопков бугор. Однако вскоре все изменилось, как выразился сам художник, его картина разлетелась вдребезги. Художник не закончил картину не потому, что его природа «подвела». Алымов разочаровался в главном персонаже – волжском атамане-разбойнике. Встреча с призраком Хлопуши обнаружила настоящий облик разбойника, его суть. Поклонение, неподдельный интерес и симпатия в душе художника сменяются разочарованием и даже отвращением, что мотивирует творческий и духовный кризис.

Более того, он вообще собирается отказаться от выбора человека как природы для своих картин: «Полный поворот в жизни. Раскрою глаза и душу только нейтральным впечатлениям. Ах, как хорошо! Спокойствие, благодать! Светит солнце, блещет река, горы в дымке, барочка качается, даль широкая, красивая, свободная, чайка над водой вьется, крылом задевает... И я та же чайка. Летаю себе, без заботы... Вечное, чистое, святое искусство! <...> За пейзаж возьмусь, каждый год у передвижников стану выставлять по десятку картин. <...> Человек – только украшение природы. Красивое пятно на превосходном фоне» [1, 325]. Алымов пытается убедить себя в том, что человек изменчив, а природа постоянна. Все его подобные рассуждения связаны с разочарованием в человеке. Однако здесь он сам себе противоречит: именно волжские пейзажи постоянно тревожили художника, возбуждали его любопытство и желание выразить свои впечатления на полотне, и волновала его не сама по себе природа, а ее неразрывная связь с человеком. Именно человек – основная составляющая природы. Но пока в восприятии Алымова эти два осколка зеркала не соединились. А возможно, здесь важен один из принципов восприятия картин импрессионистов: необходимо отойти на определенное расстояние от полотна, чтобы увидеть все тонкости изображения, получить полное представление о нем. Так и в случае с Алымовым, но расстояние в данном случае – это время; многое станет понятным, получит свое решение по прошествии некоторого времени.

Природа выполняет в рассказе активную роль, она не только помогает герою сохранить трезвый (осознанный) взгляд на вещи, но и благотворно влияет на сомневающегося, потерявшего жизненные ориентиры Алымова. Постепенно он даже становится способен к юмористическому восприятию действительности. Рассказ заканчивается на оптимистической ноте. Уверенность Алымова в том, что он непременно закончит свою картину, подтверждается последней зарисовкой реки: «по темной реке надвигалась на пристань кучка огней, и гулкий свист огласил воздух» [1, 329]. Темноту рассеивает свет огней, а впереди обязательно ждет новая жизнь. Это традиционный для Короленко жизнеутверждающий образ, использованный им ранее в стихотворении в прозе «Огоньки».

Список использованных источников

1. Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 10 томах / В.Г. Короленко. – М. : ГИХЛ, 1954. – Т. 3. – 468 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Громяка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с (Nota bene).
3. Прозоров В.В. Мотив в сюжете [Электронный ресурс] / В.В. Прозоров // Другая реальность: Очерки о жизни в литературе. – Режим доступа к ст.: <http://www.licey.net./lit/real/motiv/>
4. Фетисенко О.Л. «Художник Алымов» В.Г. Короленко: творческая история / О.Л. Фетисенко // Русская литература. – №1. – 2002. – С. 147–176.

Summary. Motif-generating potentiality of the landscape details in fiction, its ability to interpret the sense of the work of literature and to extend the author's conception are analyzed in the article.

Key words: motif, leitmotif, artistic detail, landscape detail V. Korolenko.

ЛИНГВОПЕРСОНОЛОГИЯ: ОБЗОР МЕТОДОВ И МЕТОДИК

У статті пропонується огляд методів і методик, що застосовуються дослідниками в галузі лінгвоперсонології для вивчення засобів вираження мовної особистості автора в його творах, зокрема, аналізуючи мову персонажів, антропоніми і топоніми, мовні девіації. Розглянуто провідний метод лінгвоперсонології з його недоліками і проблемами використання. Запропоновано оптимальну методіку дослідження мовної особистості автора.

Ключові слова: лінгвоперсонологія, метод, методика, мовна особистість.

Лингвистическая персонология, вслед за В.П. Нерознаком [11], или теория языковой личности, – актуальная область языкознания в XXI ст. в связи с магистральной антропоцентричной устремленностью современного лингвистики. Несмотря на повышенный интерес к влиянию человеческого фактора на язык, лингвоперсонология – это новое направление, находящееся на этапе становления. Поэтому теоретический и методологический аппарат теории языковой личности находятся еще в процессе разработки, что свидетельствует об **актуальности** нашего исследования.

В арсенале лингвоперсонологии как общие научные методы, так и лингвистические, а также методики ученых, специалистов в этой области языкознания, среди которых Ю.Н. Караулов, заложивший основы метода структурного моделирования [9], В.В. Дружинина, А.А. Ворожбитова (методика лингвориторической реконструкции) [5], О.С. Иссерс (методика коммуникативного портретирования) [8], К.Ф. Седов (методика генезисного портретирования) [15]. Вариативность подходов к определению языковой личности (далее – ЯЛ) и ее концепции приводит к множественности методов исследования феномена ЯЛ, которые нуждаются в систематизации. Поэтому **цель** статьи – произвести обзор применяемых в лингвоперсонологии методов и методик исследования ЯЛ. Цель статьи определяет постановку следующих **задач**: 1) описать общенаучные и собственно лингвистические методы изучения ЯЛ; 2) выделить наиболее часто применяемый метод, его недостатки и проблемы использования; 3) охарактеризовать оптимальную методіку исследования ЯЛ.

В лингвоперсонологии используются общенаучные и собственно лингвистические методы. Среди **общенаучных** часто употребляемыми есть индуктивный метод, лексикографический метод, методы математической лингвистики, наиболее распространенным среди которых есть метод анализа формальных характеристик текста [7, 33-34].

Индуктивный метод реализуется в лингвоперсонологии как подход от текста к автору. Описательный, или метод научного (лингвистического) описания, предполагает выделение, классификацию языковых единиц, объяснение принципов их строения и функционирования. Его использует В.Я. Парсамова для характеристики языковой личности Ю.М. Лотмана в эпистолярных текстах [13].

С помощью **лексикографического метода** можно показать разные свойства единиц языка в результате упорядочивания словарных статей. Он применяется для создания словарей языка писателей, например «Словарь языка Пушкина» [18], политиков, к примеру, российского политического деятеля Александр Иванович Лебеда [14].

Методы математической лингвистики применяются для определения особенностей индивидуального стиля, а именно, чтобы установить авторство текстов [7, 34]. Один из выше упомянутых – метод анализа формальных характеристик текста, процедурами которого есть анализ длины предложения, «отношения слов каждой части речи к общему числу словоупотреблений» [7, 34]. Его недостаток заключается в том, что его можно применять для текстов объемом в несколько тысяч единиц.

Собственно лингвистические методы для изучения языковой личности отличаются анализируемым материалом (письменные тексты или устная речь), вследствие чего их можно разделить на две основные группы: 1) **метод реконструкции ЯЛ** на основе письменных текстов, в том числе дискурса литературных персонажей, применяемый обычно для ЯЛ прошлого или обобщенных ЯЛ; 2) **речевое, реже языковое, портретирование**, на материале устной речь, используемое при исследовании ЯЛ наших современников [7, 39].

К методам реконструкции ЯЛ относится метод структурного моделирования (Ю.Н. Караулов) [9], лингвориторической реконструкции (В.В. Дружинина, А.А. Ворожбитова) [5], биографический метод (заимствованный из литературоведения).

Речевое портретирование предполагает поурусное описание ЯЛ носителя языка, особенности его речевого поведения (манера и скорость речи, окраска звучания и громкость голоса, артикуляция), биографические сведения о нем. Этот метод имеет социолингвистическую направленность,

поэтому речь информанта анализируется с точки зрения комбинации в ней индивидуальных и коллективных (характерных для социальной группы, к которой он принадлежит) особенностей, с акцентом на последних. Примером применения вышеупомянутого метода есть разработанные С.Е. Никитиной, Е.А. Земской, Р.Ф. Касаткиной портреты ЯЛ эмигрантов первой волны и их потомков в Америке и Западной Европе [19].

В отличие от социолингвистического портретирования, при описании **коммуникативного портрета**, разработанного О.С. Иссерс [8], в поле внимания исследователей оказываются индивидуальные характеристики речевого поведения информанта.

Речевое портретирование может быть комплексным (включать характеристику всех ярусов языковой системы субъекта), а также уровневым (рассматривать только один из ярусов, например, фонетику [17], лексику [10], грамматику [3]).

Также выделяют методику **генезисного портретирования**, предложенную К.Ф. Седовым, задачей которой есть установить взаимосвязь между особенностями речи субъекта и глубинными причинами, определяющими своеобразие этих особенностей [15]. Применив генезисное портретирование, Л.А. Нефедова исследует речевой портрет политика Н. Саркози, созданный французскими СМИ [12].

Наиболее распространенный лингвистический метод в лингвоперсонологии – **структурное моделирование**, разработанное на основе трехуровневой модели языковой личности Ю.Н. Караулова и, соответственно, предполагающее описание единиц вербально-семантического (характеристики словообразования и словоупотребления), тезаурусного (способов вербализации основных концептов), мотивационного уровня ЯЛ (особенностей реализации коммуникативной интенции автора) [9]. Для описания ЯЛ писателей и журналистов Должикова Т. И., Иванова Л. П., Власенко В. В., Венгер И. Я. и Серкина В. Н. применяют метод структурного моделирования [4; 2; 1; 16].

Проблемы использования вышеупомянутого метода включают исследования недоступных для непосредственного наблюдения тезаурусный и мотивационный уровни ЯЛ, поэтому лингвисты фокусируются на лексиконе ЯЛ, не уделяя достаточного внимания тезаурусу и прагматикону ЯЛ [4; 2; 16]. Попытку комплексного описания трех уровней ЯЛ можно увидеть в исследовании языковой личности А.Безулык, проведенного И.Я.Венгер [1], но в характеристике тезаурусного уровня, предполагающего реконструкцию языковой картины мира, мы видим описание особенностей речи А.Безулык, ее внешнего вида, а также используемых психологических тактик, которые скорее характеризуют ее прагматикон, а не тезаурус. Кроме того, автор метода, Ю.Н. Караулов, говорит о сложности изучения трех уровней ЯЛ в связи с диффузностью их границ [9].

Критика метода структурного моделирования сводится к тому, что исследование ЯЛ проводится не в результате изучения устной речи субъекта, а на материале его произведений, в частности, не его речи, а его персонажей, таким образом, подменяя моделью реального носителя языка, что, в свою очередь, влияет на достоверность полученных результатов [7, 35]. Следовательно, применение этого метода правомерно для изучения ЯЛ наших предшественников, а не современников.

Компромиссным между методом реконструкции ЯЛ и речевым портретированием, а также комплексным вариантом описания ЯЛ, в фокусе внимания которого находятся письменные тексты и устная речь индивида, выступает **методика лингвориторической реконструкции** уровневых характеристик языковой личности и специфики ее менталитета, предложенный В.В.Дружининой и А.А.Ворожбитовой [5]. Его процедуры: 1) «первичная реконструкция» на базе созданных языковой личностью текстов, ее самохарактеристик в интервью, дневниках, письмах; 2) «вторичная реконструкция» на основе свидетельств близких и коллег, исследовательских работ ЯЛ [5, 10].

В результате нашего исследования мы пришли к **выводам**, что общенаучными методами, используемыми в лингвоперсонологии, есть индуктивный метод, лексикографический метод и метод анализа формальных характеристик текста. Собственно лингвистические методы изучения ЯЛ включают метод реконструкции ЯЛ (метод структурного моделирования, лингвориторической реконструкции, биографический метод), речевое портретирование (комплексное и уровневое речевое портретирование; коммуникативное портретирование; генезисное портретирование). Наиболее часто применяемый метод исследования ЯЛ – структурное моделирование. Его недостатком есть то, что он не учитывает особенности устной речи ЯЛ, а осуществляется на материале ее произведений. Проблемы применения этого метода заключаются в том, что границы между уровнями ЯЛ – нечеткие, поэтому трудно исследовать каждый уровень отдельно. Оптимальной методикой для изучения ЯЛ можно назвать методику лингвориторической реконструкции благодаря его комплексному подходу к феномену ЯЛ.

Библиографический список

1. Венгер І. Я. Мовна особистість телевізійної ведучої Анни Безулик / І.Я. Венгер // Теле- та радіожурналістика. – 2010. – № 9. Ч. 2. – С. 183–188.

2. Власенко В. В. Языковая личность Леси Украинки в эпистолярном дискурсе / В.В. Власенко // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации» – 2012. – Т.25 (64). – № 1. Часть 2. – С. 349–354.
3. Голубева И. В. Штрихи к речевому портрету Н. Берберовой (на материале синтаксиса автобиографии «Курсив мой») / Ирина Валериевна Голубева // Речь. Речевая деятельность. Текст. – Таганрог, 2000. – С. 27–31.
4. Должикова Т. І. Мовна особистість Пантелеймона Куліша: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 „Українська мова” / Тетяна Іванівна Должикова. – Луганськ, 2003. – 184 с.
5. Дружинина В.В., Ворожбитова А.А. Лингвориторическая парадигма идиостиля как выражение менталитета языковой личности ученого (А.Ф. Лосев) / В.В. Дружинина В.В., А.А. Ворожбитова. – Сочи: РИО СГУ ТиКД, 2005. – 152 с.
6. Иванова Л. П. Отображение языковой картины мира автора в художественном тексте (на материале А.С.Пушкина «Евгений Онегин»): Учебное пособие к спецкурсу / Людмила Петровна Иванова. – 2-е изд. доп. – К. : Освита України, 2006. – 140 с.
7. Иванцова Е. В. Проблемы формирования методологических основ лингвоперсонологии / Екатерина Вадимовна Иванцова // Вестн. Томск. гос. ун-та. Сер. Филология. – 2008. – № 3. – С. 27–43.
8. Иссерс О. С. Коммуникативный портрет языковой личности (на примере писем Сергея Довлатова) / Оксана Сергеевна Иссерс // Русистика сегодня. – 2000. – № 1–4. – С. 63–75.
9. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Юрий Николаевич Караулов. – М.: Издательство ЛКИ, 2010. – 264 с.
10. Килунина И. М., Соловьева О.Е. Речевой портрет семьи Килуниных: лексический срез / И. М. Килунина, О.Е. Соловьева // Проблемы лингвистического краеведения. – Пермь, 2002. – С. 128–132.
11. Нерознак В. П. Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины / Владимир Петрович Нерознак // Сб. науч. тр. Моск. гос. лингв. ун-та. – Вып. № 426. – Язык. Поэтика. Перевод. – М., 1996. – С.112–116.
12. Нефедова Л. А. Роль СМИ в создании портрета языковой личности политика (на материале французской прессы) / Л. А. Нефедова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 5 (259). – С. 109–112.
13. Парсамова В. Я. Языковая личность ученого в эпистолярных текстах (на материале писем Ю.М. Лотмана): дис. на соиск. учен. степ канд. филол. наук : спец. 10.02.01 „Русский язык” / Вероника Яковлевна Парсамова. – Саратов, 2004. – 223 с.
14. Самотик Л. Г. Словарь языка Александра Лебеда / Людмила Григорьевна Самотик. – Красноярск: РИО КГПУ, Издательство «Амальгама», 2004. – 328 с.
15. Седов К.Ф. К основаниям лингвистики индивидуальных различий (о принципах речевого портретирования) / Константин Федорович Седов // Проблемы речевой коммуникации. – 2007. – № 7. – С. 6–27.
16. Серкина В. Н. Языковая личность Виктора Зоркого – автора астраханского областного общественно-политического еженедельника «Факт и компромат» [Электронный ресурс] / Вера Николаевна Серкина // Медиаскоп (электронный научный журнал). – 2012. – №4. – Режим доступа к журн. : <http://mediascope.ru/node/1241>.
17. Слесарева Г. П. Звуковой портрет Агафьи Лыковой / Галина Павловна Слесарева // Материалы Междунар. съезда русистов в Красноярске, 1-4 октября 1997 г. – Красноярск, 1997. – Т. 1. – С. 173–174.
18. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. акад. АН СССР В. В. Виноградов. – 2-е изд., доп. / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. – М.: Азбуковник, 2000.
19. Язык русского зарубежья: Общие процессы и речевые портреты / Отв. ред. Е.А. Земская. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 496 с.

Summary. This article highlights various methods used to investigate how writers' linguistic identity is revealed in their works, namely in their characters' speech, in the place and people's names they use, in the violations they make. It outlines the most frequently used one – its disadvantages and problems of applying – and concludes with the most suitable method.

Key words: linguistic identity studies, method, linguistic identity.

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ АЛЛЮЗИИ В СВЕТЕ ТЕОРИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ: НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ДЖ.Д. СЭЛИНДЖЕРА «НАД ПРОПАСТЬЮ ВО РЖИ»

Стаття присвячена роману Дж.Д. Селінджера «Над прірвою у житті», розглянутому з позиції інтертекстуальності. В роботі вивчаються теоретичні аспекти даного поняття, розглядаються основні категорії стилістичного прийому аллюзії. Визначаються особливості функціонування аллюзивних включень в романі.

Ключові слова: інтертекстуальність, аллюзія, антропонім, аллюзивний факт, стилістичний прийом.

В настоящее время стилистические приемы часто становятся предметом специального изучения в свете теории интертекстуальности. Проблема цитации, интертекста, «чужого» слова в «своем» является одной из самых популярных, хотя и начала разрабатываться сравнительно недавно.

Актуальность данной работы обусловлена не только выбором объекта исследования (категория интертекстуальности и ее роль в поэтике художественного произведения), но и выбором предмета изучения – романа известного американского писателя Дж.Д. Сэлинджера.

Цель исследования состоит в анализе особенностей функционирования стилистического приема аллюзии в романе Дж.Д. Сэлинджера. Эта цель определила конкретные задачи, а именно: рассмотреть сущность понятия «интертекстуальность» в современной лингвистике и выявить особенности функционирования аллюзий в романе.

В отечественном литературоведении анализ проблемы интертекстуальности представлен в работах И.П. Смирнова «Порождение интертекста» (1995), Н.А. Фатеевой «Интертекст в мире текстов» (2005), В.Е. Чернявской «Лингвистика текста» (2009). Стилистический прием аллюзии становится нередко предметом диссертационных исследований. Заслуживают внимание работы М.Д. Тухарели «Аллюзия в системе художественных произведений» (1984), Е.М. Дроновой «Стилистический прием аллюзии в свете теории интертекстуальности» (2006), Д.С. Папкиной «Шекспировские аллюзии в прозе Д. Фаулза» (2004). В статьях разного масштаба и направленности часты исследования дифференциального типа. Так, в статье Л. Ю. Горнакова «Роль аллюзивного антропонима в семантике текста» представлено лингвокультурологическое исследование поэтического имени-аллюзии в художественном тексте. В статье А.Б. Цыренова «О классификации аллюзивных имен» автором предлагается собственная классификационная модель, основанная на актуализации дифференциальных признаков.

К сожалению, в отечественном и зарубежном литературоведении существует всего несколько работ, так или иначе затрагивающих проблематику интертекстуальных включений в творчестве романиста Дж.Д. Сэлинджера.

В данной статье предлагается рассмотреть особенности романа «Над пропастью во ржи» с опорой на категорию интертекстуальность. Анализ межтекстовых связей дает представление о значимых для автора прецедентных текстах, составляющих часть его картины мира. Вплетая в ткань романа ссылки на другой текст, автор учитывает возможности их идентификации и осмысления читателем. Актуализация значимой для автора фоновой информации происходит за счет апелляции к культурным знаниям читателя, соотносимыми с термином «вертикальный контекст», что является историко-филологическим фоном данного произведения.

Аллюзия представляет собой явление чрезвычайно интересное и многоплановое, что позволяет изучать его в самых разнообразных аспектах. Имеющиеся на сегодняшний день попытки систематизировать и классифицировать типы аллюзивных включений выявляют сложность.

Стилистический прием аллюзия определяется как косвенная ссылка на какой-либо факт (лицо или событие), предполагающийся известным. Однако в рамках данного определения аллюзии возникают известные расхождения во взглядах исследователей на отдельные характеристики этого феномена.

Так, Д. Дюришин, рассматривая аллюзию в свете теории сравнительного изучения литературы, уточняет данное определение некоторыми особенностями аллюзивного факта. Он считает аллюзию отсылкой к определенному художественному мотиву или приему, «преимущественно корифеев мировой литературы» [2, 153].

В работе В. Буднего, М. Ильницкого «Порівняльне літературознавство» определение аллюзии, расширяя свои границы, включает в себя намек на известный исторический факт.

Н. Пьеге-Гро в своей работе «Введение в теорию интертекстуальности» указывает, что аллюзия «может служить отсылкой читателя к истории, мифологии, общественному мнению или общественным обычаям» [5, 91].

Таким образом, основные различия заключаются в обозначении тематических границ аллюзивного факта. Так, указанные в определениях рамки варьируются от возможности привлечения в качестве аллюзий ссылок на исторические события до использования также намеков, ссылок на эпизоды и персонажи литературных произведений, библейские мотивы и мифологические сюжеты. Также варьируются временные рамки. В одних определениях аллюзии ограничиваются ссылкой на факты прошлого, в других же подобная временная соотношенность отсутствует.

При существующей неоднозначности интерпретации аллюзии большинство определений подчеркивает способность данного стилистического приема выступать в роли «образной (поэтической) ссылки, символической ссылки, игры слов» [3, 14].

В рамках данной работы мы будем исходить из определения аллюзии, данного в Литературном энциклопедическом словаре: «Аллюзия – в художественной, ораторской и разговорной речи – одна из стилистических фигур, намеков на реальный политический, исторический или литературный факт, который предполагается общеизвестным» [3, 20].

Факт, на который «намекает» аллюзия, обозначается термином «аллюзивный факт» – это любое явление, на которое происходит ссылка или намек. Аллюзивный факт есть фрагмент фоновых знаний, к которому отсылает нас аллюзия. В качестве аллюзивного факта могут выступать: текст или его фрагмент, произведение искусства, не являющееся текстом, историческое событие или лицо, событие или лицо современной жизни.

В истории литературы каждой страны есть книги, которые становятся символами своего времени, впитывают в себя мироощущение целой эпохи. Роман Дж.Д. Сэлинджера является олицетворением послевоенной Америки. В романе актуализируется целый ряд основных литературных традиций США XIX-XX вв.: романтическая традиция идеализации природы и детского сознания; твеновская традиция, которая реализуется в показе действительности глазами героя-подростка; традиция лирической прозы «потерянного поколения». Тема «потерянного поколения» реализуется в романе посредством описания поведения и взглядов главного героя на окружающую его действительность. Истоками «потерянности» молодого поколения, безусловно, послужила война, послевоенные реалии, что оказалось непомерным испытанием для всего человечества.

Писатели «потерянного поколения» никогда не составляли какой-либо литературной группы и не имели единой теоретической платформы, но общность судеб сформировало их сходные жизненные позиции: разочарование в социальных идеалах, поиски непреходящих ценностей, стоический индивидуализм. Сэлинджер, в большей степени, чем даже битники и другие его литературные сверстники повлиял на мироощущение соотечественников, сформировал активную общественную позицию молодежи.

Каждый автор отличается тем, кого он цитирует, аллюзии на какие события прошлого и современности он вводит в повествование. Роман Сэлинджера насыщен аллюзиями, устанавливающими межтекстовые переклички, способствующие созданию вертикального контекста, своеобразного историко-филологического фона рассматриваемого произведения.

Так, в романе доминируют аллюзии на наследие классиков английской и американской литературы. Рассмотрим в качестве примера аллюзию в заглавии романа «The catcher in the rye». Данная аллюзия приобретает ярко выраженные черты литературного символа и совершенно определенно настраивает читателя на восприятие в духе конкретной традиции. Анализируя роль такого типа аллюзии, как аллюзия в заглавии, Д. Дюришин отмечает: «Вызывая прямую ассоциацию, аллюзия, тем самым, одновременно предвещает актуализацию темы, ее своеобразное художественное и смысловое преломление в зависимости от индивидуальных данных автора или придерживаясь ее исконного толкования» [2, 155]. Рассматриваемая аллюзия является рекуррентной, так как повторяется в произведении несколько раз, при этом подвергаясь некой трансформации, приобретая следующую форму: «If a body meet a body coming through the rye» [6, 199]. Оба случая употребления аллюзии имеют в качестве аллюзивного факта стихотворение Роберта Бернса, несколько перефразируемого Холденом. Многие критики считают, что именно разговор Холдена и Фиби, где звучала эта строчка, и является идейной кульминацией романа. Холден видит себя «ловцом во ржи», свое призвание усматривает в том, чтобы ловить детей, спасая их от пропасти, он хочет предостерегать их от тех трудностей и проблем взрослой жизни, с которыми столкнулся сам. «Ловец во ржи» – заключает в себе яркую метафору и благородную идею, идею спасения детских душ от тлетворного влияния современной послевоенной действительности.

Рассмотрим еще один пример цитатной прозаической аллюзии. «The mark of the immature man is that he wants to die nobly for a cause, while the mark of the mature man is that he wants to live humbly for one» [6, 217]. Данная аллюзия имеет в качестве аллюзивного факта слова не-

мецкого психолога Вильгельма Штекеля. Декодирование смысла авторского послания, заключенного в аллюзии, вовсе не представляет трудности. Совершенно очевидно, какую информацию автор стремился донести до читателя: жить смиренно, то есть спокойно, вовсе не значит жить безнравственно или пошло. А.С. Мулярчик, анализируя данное аллюзивное включение в романе, утверждает: «В этическом выводе из его произведения следует видеть не апологию бескрылого квиетизма, а напротив, призыв отстаивать «правое дело» добра и красоты в человеческих отношениях с помощью средств, в каждом отдельном случае наиболее соответствующих исторической обстановке» [4, 10].

Аллюзивное включение, которое, по классификации Д. Дюришина, можно отнести к типу цитации фрагмента, не включающего прямого указания на автора или произведения, является фраза «Life as a game» [6, 11]. Автором используется цитатная прозаическая аллюзия, построенная на тексте-первоисточнике. Совершенно очевидно, что для эрудированного читателя не представляет труда декодирование данной аллюзии. Автор прибегает к цитации элемента, который укоренился в читательской среде, ассоциация с первоисточником и с его смыслом подразумевается сама собой. Аллюзивным фактом, в данном случае, выступает фраза Шекспира «Жизнь – театр, а люди в нем актеры». Каждый играет свою роль в спектакле под названием «жизнь». Кому-то досталось право собирать оvationи, играя исключительно главные роли, кто-то коротает жизнь в массовке. Но каждый актер подчинен определенным правилам игры, иначе постановка распадется на отдельные части. В жизни все то же: только от того, как каждый человек сумеет пользоваться этими правилами, зависит, какое место ему достанется в обществе.

К образам мировой литературы отсылает читателя аллюзия «all that David Copperfield kind of crap» [6, 3], аллюзивным фактом которой выступает роман английского писателя Ч. Диккенса «Дэвид Копперфилд» (1850), в котором герой последовательно и с большим количеством подробностей излагает свою биографию. Данный стилистический прием представляет собой аллюзивный антропоним. Аллюзивный антропоним в качестве имени персонажа относится к языковым средствам ввода прецедентного текста в имеющийся текст, является символом, репрезентатором культурно значимого текста. В данном случае имеем дело с прецедентным именем, связанным с широко известным текстом, относящимся к прецедентным (Д. Копперфилд).

Для прецедентного имени, как полагает Л.Ю. Горнакова характерно «тяготение к многозначности и расширению границ значения» [1, 63]. Рассматриваемый аллюзивный антропоним обладает большим ассоциативным потенциалом, связанным с предшествующим культурно-историческим опытом. Актуализация его значения не представляет сложности для читателя. Фоновая информация, содержащаяся в имени собственном, легко декодируется: автор романа с первых строк настраивает читателя на то, что его произведение не будет перегружено детальными подробностями биографии главного героя, в духе Ч. Диккенса.

Для понимания культурной обстановки и духовной ситуации, которая сложилась в послевоенной Америке очень важно проанализировать литературу, которой интересуется главный герой романа. Большое количество примеров аллюзии на художественные произведения известных писателей говорит об образованности главного героя, о его тяге к прекрасному. Так, среди литературных предпочтений Холдена обнаруживаем весьма значимые романы: «Of Human Bondage», by Somerset Maugham, «The return of the Native» by Thomas Hardy, «Great Gatsby» by F. Scott Fitzgerald, «Out of Africa» by Isak Dinesen.

Интертекстуальные связи дополняются в романе интермедийными связями, то есть связями литературного произведения с произведением других родов искусств, актуализированные в тексте в качестве экспонатов музея естественной истории.

Таким образом, элементы «чужих» текстов и восходящие к ним образы представлены на разных уровнях романа. Они выполняют различные функции и обладают огромным смыслообразующим потенциалом.

Без учета аллюзивных включений, без знакомства с реальным художественно-эстетическим контекстом произведения его восприятие читателем оказывается неполным, поэтому проблема интертекстуального анализа должна всесторонне изучаться, а также должны быть проанализированы другие виды интертекстуальных связей, что составляет дальнейшую перспективу исследования.

Список використаних джерел

1. Горнакова Л. Ю. Роль аллюзивного антропонима в семантике текста / Л. Ю. Горнакова // Известия высших учебных заведений. – Иваново, 2010. – С. 62–66.
2. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. – 318 с.
3. Ключкова И. М. Лингвистический аспект механизма действия аллюзий : автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук : спец. : 10.02.19. / И. М. Ключкова. – Тбилиси, 1990. – 20 с.

4. Мулярчик А. С. Проза Джерома Д. Сэлинджера / А. С. Мулярчик // Дж. Д. Сэлинджер. – М. : Худ. лит., 1983. – С. 51–9.
5. Пьего-Гро Н. Введение в теорию интертекстеальности / Н. Пьего-Гро. – М. : ЛКИ, 2008. – 240 с.
6. Salinger J. D. The catcher in the rye / J. D. Salinger. – М. : Progress, 1979. – 246 p.

Summary. The given article is devoted to J.D. Salinger's novel «The catcher in the rye», that is analyzed from the position of intertextuality. Theoretical aspects of the given concept, the basic categories of the allusion are studied in the work. The principal peculiarities of the functioning of the given stylistic device in the novel «The catcher in the rye» are defined.

Key words: intertextuality, allusion, antroponym, fact of allusion, stylistic device.

УДК 821.111:7.036.2

І.В. Девдюк, А.М. Кучера

ІМПРЕСІОНІЗМ ПРОЗИ ДЖОЗЕФА КОНРАДА

У статті розглядаються особливості художнього втілення та функціонування імпресіоністичної техніки письма у творчості Дж. Конрада. Проаналізовано прийоми «кута зору» та обрамлення, засоби передачі миттєвих вражень. Звернено увагу на позатекстовий простір та філософське наповнення прози автора.

Ключові слова: імпресіонізм, враження, відчуття, емоції, миттєвий, безпосередній, кут зору.

Імпресіонізм як новітня тенденція у мистецтві вперше гучно заявив про себе 1874 року у Парижі виставкою картин, організованою французькими художниками антиакадемічного спрямування, які своєю творчістю відкривали нові перспективи у мистецтві, у тому числі й літературі. Привнесена імпресіоністами техніка художнього моделювання дійсності, що ґрунтувалася на принципах інтуїтивного сприйняття та естетизації миттєвих вражень, приваблювала своєю незвичністю та свіжістю, свідчила про радикальний переворот у свідомості молодих митців, які прагнули до змін та свободи вираження. До числа нової генерації належав і Джозеф Конрад – письменник незвичної долі та унікального таланту, якого критики вважають одним із фундаторів новітньої техніки письма [3, 378] і ставлять поруч з такими корифеями світової літератури, як Дж. Джойс, В. Вулф, М. Пруст, Ф. Кафка.

Незважаючи на широку популярність Конрада в Європі та Америці, в нашій країні увага літературознавців до його спадщини активізувалась лише в роки незалежності, при цьому розглядалась здебільшого в дискурсі неоромантизму з акцентуацією на морально-етичній проблематиці його прози. Поза увагою залишилось мовне-стильове наповнення повістей і романів автора, позначене імпресіоністичною живописністю та увагою до вражень і емоцій. Певний поступ у цьому напрямку зроблено у лінгвістиці такими дослідниками, як Яковлева І. В. у дисертації «Лінгвостилістичні особливості морської прози Дж. Конрада» (Львів, 2001), Прадівлянна Л. М. у статті «Семантика лексики на позначення світла у морській прозі Дж. Конрада» (Таврія, 2011). Спираючись на існуючі на сьогодні напрацювання в області імпресіоністичних студій і досліджень спадщини Дж. Конрада, ставимо мету на ідейно-образному рівні простежити специфіку художнього втілення у прозі письменника імпресіоністичних прийомів та засобів, визначити їхню функціональність.

Ім'я Конрада у літературному світі почали асоціювати з імпресіонізмом лише після смерті прозаїка завдяки критичним нарисам-спогадам його однодумця, письменника та есеїста, Форда Медокса Форда, який оголосив Джозефа Конрада поруч з Генрі Джеймсом та Стівеном Крейном знаковими фігурами в імпресіонізмі [6]. Усіх чотирьох поєднувала дружба й співпраця, яка часто супроводжувалася суперечками та дискусіями на теми модних мистецьких тенденцій, що надходили з Франції. Сам Конрад ніколи не вважав себе імпресіоністом. Впродовж творчого шляху його ставлення до школи еволюціонувало від скепсису й стриманості до визнання художньої манери, яку раніше критикував. 1897 року в передмові до роману «Негр з "Нарцису"», формулюючи власне мистецьке кредо, письменник висловлює судження, які настільки збігаються з принципами напряму, що можуть розглядатися у цілому як його маніфест. Про імпресіонізм як явище Конрад не пише безпосередньо, проте зауважує, що лише шляхом зображення чуттєвих вражень

(an impression conveyed through the senses) майстер пера здатний викликати у читачів відповідні емоції, для цього має прагнути до «пластики скульптури та живописності малюнку». Конрад ставить перед собою завдання «силою друкованого слова примусити» читачів «чути, відчувати» і найважливіше – «бачити», причому останнє слово виділяє курсивом, оскільки «бачити» для нього – означає проникати у глибинну сутність речей. Автор додає: «Це – і більше нічого» [7]. Зауважимо, що подібну думку проголошували французи Едмон і Жюль Гонкури: «Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво» [2, 397]. Врешті, письменник називає себе «інстинктивним імпресіоністом» [8], відмежовуючись цими словами від офіційних представників школи та підкреслюючи ненавмисність й мимовільність наявних у його прозі імпресіоністичних ознак, що можна розцінювати одночасно як констатацію власної причетності до цього мистецтва.

Судячи з вище наведених висловлювань, для Конрада, як і для імпресіоністів, основою пізнання дійсності, способом її художнього переосмислення та моделювання є безпосереднє сприйняття навколишнього світу у сукупності зорових, слухових, дотикових вражень, які виникають миттєво і спонтанно. Звідси – широке використання у прозі автора незначних деталей, штрихів, відтінків які, подібно до розмитих мазків художників-імпресіоністів, передають настрій і темперамент оповідача у момент споглядання явищ та об'єктів. При цьому сюжет втрачає свою динамічність, загальна картина подій, якщо на них зосереджувати увагу, виглядає рихлою і невиразною, її можна «розгледіти», лише прочитавши твір у повному об'ємі. Такий підхід посилюється уведенням прийомів «кута зору»: одне і те ж явище розглядається з позицій різних персонажів, наділених унікальним і неповторним баченням. Так, у романі «Лорд Джім» трагічна ситуація на кораблі представлена очима капітана Марлоу, лейтенанта Брауна, засідателя Брайерлі, у кожного з яких є власна позиція щодо особистості Джіма та його вчинків. У процесі оповіді очевидець не лише виражає те, що він чув чи бачив, а й дає читачеві можливість пережити все разом з ним та зрозуміти глибинну сутність явищ. У творі, таким чином, «вибудовується складна система психологічних відступів», які відволікають від основної лінії, уповільнюють та розтягують сюжет. Хоча зовнішні події передаються у хронологічному порядку, в описах внутрішнього життя лінійний час втрачає свою актуальність, що може скласти враження непродуманої композиції. Насправді, такий підхід автора є продуманий і принциповий – відмежовуючись від популярної на той час пригодницької літератури (romance novel), Конрад, зі слів К. Генієвої, «свідомо боровся із захоплюючим сюжетом, цінуючи поглибленість психологічних завдань» [3, 380]. Для нього важливим є не порядок, у якому явища змінюються, а **як і чому** стається та чи інша подія. Покажемо щодо цієї тези є роздуми Джіма у романі «Лорд Джім», коли він як помічник капітана корабля став перед судом у процесі розслідування загибелі «Патни». Джім дивувався, чому суддям потрібні тільки факти, адже, на його погляд, вони не здатні пояснити те, що відбувається в глибині речей: *«Факти, яких ці люди так жадали, можна було побачити, відчути, сприйняти на дотик, ті факти займали своє місце в часі і просторі, вони були невіддільні від пароплава тоннажністю в тисяча чотириста тонн і вкладалися у двадцять сім хвилин вахти [...], але попри це існувало й щось невидиме – дух руйнації, зачасний всередині»* [4, 23]. Тож незважаючи на зусилля головного героя відповідати на всі питання слідчих і говорити «заради істини», вияснити правду так і не вдалося. Для Джіма, у слова якого автор укладає власну концепцію дійсності, має значення те, що приховано за зовнішньою оболонкою світу, що неможливо пояснити з позицій раціонального мислення. Єдино доступним у такому випадку залишається враження, яке завжди є обмеженим і об'єктивно, і суб'єктивно.

Для досягнення ефекту безпосередності вражень Конрад вдається до структурного прийому «обрамлення»: оповідач передає історію, яку йому розповідає інша людина. У романі «Серце темряви» таким персонажем є моряк Марлоу, що подорожує тропічною річкою. Роздуми та оцінки очевидця, наділеного тонкою інтуїцією та спостережливістю, подані у душі імпресіоністичного письма з акцентуванням деталей та нюансів, що віддзеркалюють стан героя у моменти найбільших емоційних потрясінь, як це, наприклад, зображено в епізоді, коли Марлоу опиняється під загрозою нападу з боку чорношкірих туземців. Тут важливим є факт, що розповідь починається до усвідомлення героєм небезпеки. Спочатку зовнішній світ у його сприйнятті втрачає свою цілісність, розщеплюється на позбавлені зв'язку фрагменти, укрупнені деталі, окремі рухи та кольори, посилюючи тривожні відчуття, які передаються і читачеві: *«Я побачив серед листя на рівні з моїм обличчя та очі, які злісно дивилися на мене впритул; та раптом наче хтось зняв пелену, яка застеляла мені зір, і я розгледів у напівтемряві серед переплетених гілок голі торси, руки, ноги, блискучі очі – в куцах кишили людські тіла бронзового кольору. Гілки тремтіли, розгойдувалися, тріщали, стріли вилітали з кущів. Я зачинив віконницю»* [5]. Емоційна напруга уривку досягає кульмінації у момент, коли до персонажа приходять повне усвідомлення небезпеки, саме тоді він зачинає віконницю, проте стріли вже випущені. Виникає ефект тривимірного зображення – читача охоплює відчуття, ніби він є об'єктом нападу, і десятки загострених паличок летять прямо на нього.

Такий підхід автора активізує свідомість реципієнта тексту, який переживає подорож так, як її пережив Марлоу, окрім того, разом з оповідачем намагається виявити незрозумілі деталі і факти, висуває власні версії та припущення. Актуальною у цьому плані є оцінка моряком Куртца, яка розходиться з тим, як персонажа сприймають інші. У результаті виникає суперечність між видимістю (свідомістю) і сутністю (об'єктом свідомості), у яку втягнутий і читач, що стає спільником героя. У міру просування по річці межі між цими полюсами стираються, і для Марлоу та читачів постає справжній Куртц – демон і дитя темряви. Тож подорож, яка перетворюється на шлях у «серце темряви», відкриває увесь жах людського зла, спонукаючи до вияснення питання темноти власної душі. Таким чином, винесений у заголовок образ стає символом всезагальної пітьми, стосується кожного зокрема і всього людства в цілому.

Імпресіоністична манера Конрада найбільше проявилася у змалюванні пейзажів. Тут він досягнув майстерності та вишуканості справжнього художника, дбаючи про точність кожного слова та доводячи фразу до досконалості. Автор вдається до таких засобів, як гра кольорів, тонованих натяків, світлотіней, контрастів тощо. Світ природи і свідомість, яка його сприймає, постають в описах природи одним цілим, адже для імпресіоніста дійсність не має значення, важливими лише є настрої і найтонші емоції людини у момент споглядання. Спокоєм, впевненістю та «безмежною безпечністю» пройняте серце лорда Джіма, коли він з мостика корабля спостерігає красу мовчазного нічного виду, порівнюючи його із «закарбованою на обличчі матері любов'ю»: *«Незвичайна тиша заповонила світ, і зорі вкупі зі своїми ясними променями, здавалося, слали на землю певність вічного спокою. Граційно вигнутий молодик, що сяяв низько на заході, скидався на тонкий стружок зливка; Аравійське море, на позір холодне й гладеньке, мов крижана брила, сягало чітко окресленого темного обр'ю»* [4, 14].

Природа, як і мистецтво, для героїв Конрада стає сховищем від посягань жорстокого світу, дарує відчуття душевної гармонії, як це бачимо у романі «Лорд Джім» на прикладі колекціонера комах Штейна, замороженого красою метеликів: *«Яке тендітне створіння! І яке яскраве! Досконале! Оце і є Природа – рівновага колосальних сил. І кожна зірка так само гармонійна [...] і кожна травинка [...] І всемогутній космос у досконалій своїй гармонії породжує цього метелика. Цю дивовижну, цей шедевр Природи – великого митця»* [4, 135]. Натомість людина в очах натураліста постає далеко не шедевром, під час створення якої художник, можливо, *«був трохи несповна розуму»*. Штейн висловлює думку про недоцільність і шкідливість людської присутності на землі: *«Часом мені здається, що людина з'явилася там, де вона не потрібна, де для неї бракує місця, бо якщо ні – то чому ж вона зазіхає на всю землю? Навіщо їй скрізь метушитися, зчиняти галас, балакати про зорі, тривожити травинки.»* [4, 135].

Отже, відштовхуючись від імпресіоністичної доктрини художнього пізнання як результату суб'єктивних вражень у часі і просторі, Конрад проводить думку про відносність людських уявлень про світ та неможливість досягнення абсолютної істини, чим ставить під сумнів правомірність сформованих західною цивілізацією цінностей. Поєднання у прозі автора зовнішнього і внутрішнього життя, пригодницьких елементів і філософсько-психологічного наповнення стало однією з причин неоднозначної і навіть парадоксальної оцінки його спадщини, яка, зі слів В. Вахрушева, «балансує на межі між популярністю в масового читача (що спадає з другої половини ХХ ст. й езотеричністю (К. дедалі більше перетворюється у «письменника для дослідників» [1, 783]. Вказана особливість є свідченням багатогранності та глибини творчого доробку Конрада, вона відповідає меті автора писати для читачів, здатних не лише дивитися, а передусім «бачити», включаючи героїв книг, читацьку аудиторію, навколишній світ тощо.

Список використаних джерел

1. Вахрушев В. Конрад / В. Вахрушев // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т. 1: А–К / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль: Навчальна книга. – Богдан, 2005. – 824 с.
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича / Олександр Галич // Київ: Либідь, 2001. – 488 с.
3. Гениева Е. Ю. Конрад / Е. Ю. Гениева // История всемирной литературы: В 9 томах. – Т. 8 / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1994. – С. 378–381.
4. Конрад Джозеф. Лорд Джім. Роман / Пер. з англ. Л. Гончар / Джозеф Конрад – К.: Молодь, 1985. – 240 с.
5. Конрад Джозеф. Сердце тьмы / пер. А. Кравцовой: [Електронний ресурс]. URL: <http://lib.ru/INPROZ/KONRAD/heartfd.txt/>.
6. Hay, Eloise Knapp. Joseph Conrad and Impressionism / Eloise Knapp Hay // The Journal of Aesthetics and Art Criticism". JSTOR. Vol. 34. Blackwell Publishing 1975. – P. 137-144. : [Електронний ресурс]. URL: <http://www.jstor.org/stable/430070>.

7. Preface to the Nigger of the Narcissus by Joseph Conrad: [Електронний ресурс]. URL: <http://web.missouri.edu/~matere rt/ mod/Conrad/htm>
8. Saunders Max, 'Literary impressionists (act. c.1895–c.1925)', Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, Sept 2012 : [Електронний ресурс]. URL: <http://www.oxforddnb.com/view/theme/96337>.

Summary. The article deals with the features of artistic realization and operation of the Impressionist technique of writing in the work of J. Conrad. It is analysed the techniques of the "point of view" and frame narrative; the means of instant impressions depicting are underlined. Attention is paid to philosophical content of the author's prose.

Key words: *Impressionism, feelings, emotions, instant, direct, point of view.*

УДК 82(091)

Л.В. Дербенёва

ВОЙНА И ФИГУРА ГЕРОЯ В ВОЕННОЙ ТОПИКЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

У статті досліджується своєрідність концепції героя у прозі Л.М. Толстого. Увага акцентується на головному об'єкті деміфологізації письменника – війні та постаті героя. Проте дослідження свідчить, що письменник не стільки заперечував міфоритуальні моменти у творчості, скільки демонстрував амбівалентну залежність. У прозі Толстого чітко простежуються способи руйнування традиційних міфологічних архетипів і, одночасно, традиційне уявлення про війну і героя, які були притаманні героїчному епосу.

Ключові слова: *архетип, герой, міфопоетика, міфологема, художнє дослідження.*

Аспект мифопоэтического «есть результат соприкосновения мифа с иной культурной системой, переорганизация мифа по законам и формам поэтики» (А.С. Киченко) [1, 57]. В этой связи перспективным видится исследование в «архетипическом духе» не только конкретного художественного произведения, но и ведущих тем в творчестве писателя. Рассмотрение военной архетипики в произведениях Л.Н. Толстого представляет с этой точки зрения особый интерес, поскольку, во-первых, тема войны, армейского уклада, воинского долга – одна из ведущих толстовских тем, во-вторых, речь идет о «типичном» реалисте.

Принципиальная связь между мифом и литературой доказана многочисленными исследованиями, однако связь эта всякий раз, в каждом конкретном случае носит своеобразный характер. В случае с творчеством Л.Н. Толстого следует обратить внимание на тот факт, что писатель не столько отрицал мифо-ритуальные моменты в творчестве, сколько демонстрировал определенную амбівалентную зависимость. Это объясняется тем, что, несмотря на принципиально критическую установку, реализм не может избежать тотального отхода от мифо-ритуальной топики. Поскольку, как убедительно доказал К.Г. Юнг, полное разрушение архетипа не возможно, речь может идти только о «нарушении», аберрации, переосмыслении. Поэтому вполне правомерно говорить как о мифоразрушении в творчестве Л.Н. Толстого, так и о мифотворчестве писателя.

Основной объект демифологизации Л.Н. Толстого взаимосвязанные объекты – война и фигура героя.

Понятие «герой» в разные эпохи и в разных типах литературы трактуется по-разному, поскольку политические, государственные, культурно-просветительские феномены накладываются на художественные произведения различного рода матрицы (нормы, каноны), которые проявляются как критерии эстетических ценностей. Так, фольклорно-национальные архетипы превозносили физическую силу и военные доблести героя; античная традиция – его «демонизм», принадлежность к миру богов; христианская литература Средневековья культивировала этический критерий и идеал аскетического самоотречения. Со времен Возрождения наблюдается тенденция к дегероизации.

Проблема героического в литературе, тенденция создания «не героичных героев» является индикатором кризисного мировосприятия, характерного для реалистической литературе конца XIX века.

Уже в первых «военных» произведениях Л.Н. Толстого – «Набег», «Рубка леса», «Казачи» происходит развенчание войны, связанное с романтическими представлениями о баталистике, –

героика и подвиг (мифологический уровень), и развенчание на более глубоком архетипическом уровне: теперь война не представляется как испытание храбрости и мощи отдельного человека-героя и коллектива. Эти рассказы носят исследовательский, аналитический характер, более значимый для Л.Н. Толстого.

Традиционно рассказы о войне строились фабульно: на стремительном развитии действия, включали изображение величественных событий, кровавых и победоносных сражений, впечатляющих подвигов героев. Толстого-художника интересует в большей степени нравственная сторона в войне, правда войны глазами русских солдат и глазами горцев.

Художественное слово со времен формирования архаического героического эпоса кристаллизировало идеал героического как оппозицию обыденному существованию обыкновенного человека. Вокруг выдающихся личностей складывался героичный эпос, стереотипы которого прочно вошли в национальное сознание. Характерный для языческих обществ культ силы и героя способствовал тому, что со времен античности героика преимущественно связывалась с идеей военного подвига.

Русского писателя в войне интересовали в первую очередь не события, а человек на войне. Художественному исследованию подлежит внутренний мир человека оказавшегося в экстремальных обстоятельствах. Война изображается писателем не как героическое событие, а как событие «противное человеческому разуму и всей человеческой природе...» [5, т.4, 7]. Исходя из такого понимания войны, в творчестве Толстого четко прослеживаются основные способы разрушения традиционно-мифологической военной архетипики.

Во-первых, война изображается через восприятие неподготовленного человека (волонтер в «Набеге», Пьер Безухов в «Войне и мир»). Отсюда не героизированное видение великих битв (например, Бородинское сражение глазами Пьера Безухова).

Во-вторых, «герой» лишен героического ореола. Здесь следует обратить внимание на три аспекта.

1) «Герой»-воин выполняет свой долг, а не совершает подвиг (капитан Тушин, партизанская война).

2) Изображение полководцев: Кутузов стар, немощен, но мудр. Наполеон вызывающе развенчивается («маленький, ничтожный Наполеон» в восприятии Андрея Болконского). Противопоставленный ему Кутузов близок автору своей обыкновенностью и человечностью.

3) Разочарование героев романа в былых кумирах («героях»): Наполеоне, царе, полководцах, великих исторических деятелях.

В-третьих, внимание акцентируется на не эстетичности, будничности, не героичности военной жизни, с ее бытовыми подробностями и грязью.

В-четвертых, происходит замена традиционного представления о храбрости на войне как о возвышенном, самоотверженном служении, скромным выполнением долга. Храбрость теперь связывается с незаметностью, с не тщеславием, скромностью (капитан Хлопов в «Набеге», Тросенко в «Рубке леса», капитан Тушин в «Войне и мире»).

Однако, несмотря на архетипическое нарушение изображения войны, у Толстого наблюдается и традиционное архетипическое представление для героических эпосов:

1) подвиг во имя народа и государства сохраняет свой морально-эстетический статус («Севастопольские рассказы», «Война и мир»);

2) герой появляется в тот момент, когда его ждут как освободителя, он должен произвести впечатление. Такой эффект достигается либо особенными качествами героя, либо необходимостью действовать при определенных обстоятельствах. В этом случае героем может стать любой человек;

3) недоверие к «чужим», к «немцам» (черта характерна практически для всех русских писателей: иностранцы, как правило, изображаются негативно);

4) идеализация «славянства», «русскости»: «Велика судьба славянского народа! Недаром дана ему эта спокойная сила души, эта великая простота и бессознательность силы!...» [5, т.2, 382]. А ведь речь идет о войне на Кавказе, то есть патриотического национального акцента здесь как в «Севастопольских рассказах» или «Войне и мире» не может быть. Изображение кавказской войны радикально меняется у Л. Н. Толстого только в повести «Хаджи Мурат».

В «Войне и мире» изображение войны иное. Война изображается писателем в нетипичном для него «ритуально-мифологическом» единстве. Отметим, что обычно толстовские мифологемы («опрошение», «возврат к природе», «возврат к земледельческому труду», «русское гнездо», «деревня как русский рай») находятся в противоречии с антиритуальной установкой (например, разрушение традиционной инициальной структуры романного жанра, опирающейся на сказку; негативное отношение к семье, браку).

Проблема героя и героического из сферы литературной критики переходит в историко-теоретические исследования только XIX веке. Здесь наиболее активны ученые мифологической

школы. Существует несколько версий о происхождении героического мифа. Т. Бенфей выдвигает теорию первичной общности фольклорных повествований, которые были заимствованы разными народами. В этом же ключе объясняет распространенность героических мифов Р. Шуберт (из общего источника сюжетов). А. Бауэр отстаивал идею существования «элементарных мыслей», характерных всем народам. Современник Л.Н. Толстого А.Н. Веселовский подчеркивает ведущую роль обряда (ритуала) в развитии культуры, в том числе и в связи с проблемой героя. Такой же точки зрения придерживался Дж. Фрэйзер и кембриджские «ритуалисты». Симптоматика этих научных взглядов четко выражена в творчестве Л.Н. Толстого.

Ритуально-мифологическое единство в романе «Война и мир» связано с тем, что война носит освободительный патриотический, народный характер. «Народность» подчеркивается как пробудившаяся сила, защищающая свою землю, в противовес теоретизированию наемных иноземных (чужих) генералов. Поэтому война изображается Толстым, «как благотворная катастрофа, которая вызволяет героев романа из мира искусственных отношений и светских условностей, губительного хаоса эгоистических, часто мнимых страданий и проблем [4, 130].

Возможные апелляции к архетипическому арсеналу здесь могут быть связаны с осознанием противоборства полярностей «войны» и «мира» как противоборства двух космических сил. Н.Д. Тмарченко, ссылаясь на тезис С.Г. Бочарова, подчеркивает, что у Л.Н. Толстого в самом горниле войны создается мир; обнаруживает мифологическую логику сопряжения указанных полярностей, при которой они не противостоят друг другу, а взаимопроникают в едином круговороте бытия – «все во всем», как в мифе. Хаос порождает Космос.

Тема героизма «пересматривается» Толстым, но сам принцип концепции героики остается традиционным, архетипическим – это «разновидность возвышенного, в тематическом воплощении предполагающая художественное воспроизведение мужественного и самоотверженного поведения индивидуума или масс во имя высоких целей» [3, 175]. Соответственно, под понятием «архетип героя» понимаем образ, который в течение долгого времени воспроизводится в литературе в основных своих неизменных признаках и выражает определенный общественный идеал. Этот образ может модифицироваться в соответствии со сменой общественно-исторических представлений об идеале, но при этом он сохраняет фундаментальные атрибутивные признаки. Такими являются исключительный статус героя в произведении; поступок, предполагающий борьбу (с внешним врагом, или с самим собой); ценность этого поступка для общества; рецепцию героя обществом как выдающегося человека.

В «Севастопольских рассказах» и в «Войне и мире» главные признаки героического эпоса проявляются в полной мере: борьба ведется не за личные цели, благополучие героя, а за идеалы народа, носит общенародный, общегосударственный характер.

Уже в классическом героическом эпосе («Песнь о Нибелунгах», «Песнь о Роланде» «Беовульф») постепенно происходит «размытие» классических мифологем. Они привязываются к потребностям рода, человека; земной план начинает преобладать над небесным; главные «роли» отводятся не богам, а культурным героям, героическим индивидам. Ретроспектива исторической поэтики позволяет сделать вывод о дальнейшем размытии в «героическом эпосе» Л.Н. Толстого классических мифологем: пересмотру подвергается концепция героики (мифоразрушение), но не ее принцип. В этой связи следует обратить на важную особенность философии Л.Н. Толстого: важнейшие толстовские мифологемы: стремление к естественности «опрощению», «русскому раю», «золотому веку» связаны не с возвращением к некоей традиции (в мифологическом смысле), а скорее, как отрицание опыта культурной истории человечества, которая не выдерживает испытания «здоровым смыслом». Отсюда мифологема «русского патриархального гнезда» (как вариант «золотого века») и развенчание традиционной военной архетипики (например, взгляд на войну из деревенского локуса). Однако военная «мифология» полностью сохраняется, когда речь идет о «справедливой» войне («Севастопольские рассказы», «Война и мир»).

Таким образом, архетипическая концепция героя отличается от классической модели. Если классический герой ориентирован на смерть, то архетипический наоборот – на жизнь. Его задание состоит в поиски, словами Дж. Кемпбела, «потерянной Атлантиды согласованной души» [2, 363], именно в этом подвиг архетипического героя. Соответственно врагом является сам человек со своим эгоизмом, мелкими желаниями. Герой перестает быть сверхчеловеком, приобретая при этом человечность, которая становится перспективной возможностью изменения окружающего мира. Если бытие классического героя завершено, поскольку смерть героя венчает его подвиги, то заданием архетипического героя является прохождение всего полного цикла жизни и возрождение после смерти (символической, духовной) к новой жизни.

Список використаних джерел

1. Киченко А.С. Мифологические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX в. / А.С. Киченко. – Черкассы: Изд-во Черкасского ун-та, 2003. – 372 с.

2. Кэмпбелл Дж. Тысячелетний герой / Дж. Кэмпбелл / [Пер. с англ. А.П. Хомика]. – К. : Ваклер; М. : REEFL –book: АСТ, 1997. – 383 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Гл. ред. и сост. А.Н. Николютин] / И-т науч. информ. по обществ. наукам РАН. – М.: НПК «ИНТЕЛВАК», 2003. – 1600 стлб.
4. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука, 1994. – 266 с.
5. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. / Л.Н. Толстой. – М. : Художественная литература, 1978–1985.

Summary. The article examines the uniqueness of the concept of the hero in L. Tolstoy's prose. Attention is focused on the main site of the writer's demythologization – war and hero. However, the research shows that the writer does not so much deny the myth-ritual moments in the work, as demonstrates an ambivalent relationship. In Tolstoy's prose one can see the destruction of traditional mythological archetypes and, simultaneously, the traditional idea of war and hero that were inherent in the heroic epic.

Key words: archetype, hero, myth poetics, mythology, artistic research

УДК 821.161.1 – 3

А.П. Елисеенко

«ЧУЖОЕ СЛОВО» В РОМАНЕ Б. ПОПЛАВСКОГО «АПОЛЛОН БЕЗОБРАЗОВ»: ИБСЕНОВСКИЙ СЛОЙ

Статья посвящена вивченню впливу «чужого слова», а саме п'єс Г. Ібсена, на творчість Б. Поплавського. Аналізується роман Б. Поплавського «Аполлон Безобразов» у співставленні з творами норвезького драматурга. Здійснена спроба визначити інтертекстуальні зв'язки у творах письменника.

Ключові слова: «чуже слово», преемственность, образ, интертекстуальні зв'язки.

Творческому наследию Г. Ибсена посвящено множество работ как отечественных, так и зарубежных исследователей. Однако влияние норвежского драматурга на творческий мир Б. Поплавского не получило серьезной оценки в современном литературоведении.

Цель нашего исследования – выяснить, как повлияло творчество Г. Ибсена на творческое мировоззрение Б. Поплавского, проанализировать роман Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» и пьесы Г. Ибсена «Пер Гюнт», «Бранд» и определить интертекстуальные связи.

Г. Ибсен сыграл значительную роль в культурной жизни России рубежа веков. У него были как почитатели, так и оппоненты. Д. Мережковский, например, писал, что «каждый разговор об Ибсене – настоящее литературное сражение. Равнодушные зрители очень быстро превращаются или в пламенных врагов, или в столь же пламенных друзей поэта» [4]. В книге «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» он дает краткие сведения о биографии писателя и об основных этапах его творческого пути, опираясь на книгу Г. Йегера «Г. Ибсен (1828 – 1888). Биография и характеристика» (1892), которая была переведена на русский язык К. Бальмонтом, запрещена цензурой и конфискована по идеологическим соображениям. Более того, согласно сведениям Т. Петровой, книга была сожжена при Басманном полицейском доме в количестве 1199 экземпляров при тираже 1500 экземпляров [5]. Д. Мережковский восхищался смелостью Г. Ибсена критиковать традиционное мировоззрение современной ему публики, потому «каждый шаг его к славе отмечен не возрастающей любовью, а возрастающей ненавистью толпы» [6, 182].

Г. Адамович писал в «Литературных заметках», что цель Г. Ибсена в искусстве состояла в том, чтобы ставить вопросы, вскрыв «призрачность всех возможных на эти вопросы ответов <...> “Жестокий талант” – можно было бы сказать об Ибсене с большим правом, чем о ком-либо другом» [1], имея в виду высказывание Н. Михайловского о Ф. Достоевском как о «жестоком таланте»: по мнению Г. Адамовича именно Г. Ибсен, а не автор «Преступления и наказания» сумел обнажить болевые точки сознания современного ему человека.

Многочисленные неприязненные отклики о творчестве Г. Ибсена принадлежат Л. Толстому, который был против его индивидуализма и считал, что драматург стоит «во главе всей “бес-

смысленной” декадентской культуры Запада» [10]. В трактате «Что такое искусство?» (1898) Л. Толстой видел главный недостаток произведений норвежского драматурга в их сложности для читателя и, следовательно, не имеющими обучающего значения. Причиной неприязненного отношения к пьесам Г. Ибсена в России, вероятно, были и недостатки переводов с норвежского языка, на что неоднократно обращали внимание в своих статьях О. Брок, П. Ганзен, Н. Михайловский и др.

Влияние творчества Г. Ибсена на творческий мир Б. Поплавского уже привлекало к себе внимание исследователей. Так, в статье Дж. Коппера «“Солнечный путь” Поплавского и Ибсена» (The “Sun’s Way” of Poplavskii and Ibsen) [11], опубликованной в США, речь идет, прежде всего, о том, как Б. Поплавский мог познакомиться с драматургией Г. Ибсена. По мнению исследователя, Б. Поплавский мог видеть пьесы Г. Ибсена на парижской сцене театра de L’Oeuvre, а также читать его произведения в переводе Маврикия Прозора, который переводил пьесы Г. Ибсена на французский язык. Дж. Коппер, ссылаясь на мнение М. Кротова, пишет, что Б. Поплавский мог узнать о норвежском писателе также благодаря своему другу А. Гингеру, который «открыл для него скандинавскую аллитерационную поэзию и Ибсена» [11, 6].

По мнению Дж. Коппера, интертекстуальные связи между пьесами «Пер Гюнт» и «Бранд» (1866) очевидны: образ отца главной героини Терезы был создан Б. Поплавским под влиянием ибсеновского образа Бранда с его жизненной позицией «Все или ничего» [11, 6]. С этим мнением исследователя о сходстве образа отца Терезы и Бранда трудно согласиться, ведь граф фон Блиценштиф был нервно больным человеком, издевался над женой и детьми, «прибегая к долгим телесным наказаниям, во время которых плакал» [6, 97], полагая, что «дети несут в себе уже полный, готовый распусться цветок зла» [6, 97]. Прест Бранд, в свою очередь, был заботливым, любящим отцом, супругом и только из-за глубокой веры, чувства долга по отношению к своей общине он не смог покинуть родной дом вдали от солнца, что стало причиной болезни и смерти его сына.

Дж. Коппера считает, что образ главной героини романа «Аполлон Безобразов» является спасительной фигурой для русских эмигрантов [11, 14]. Она не знает, куда приглашена, однако гости видят в ней северную спасительницу. Ее цель, по мнению Дж. Коппера, стать «солнечной тропой» для «тусклого солнца, бесформенного Аполлона» [11, 14].

Помимо образа Терезы Дж. Коппер обращает внимание на сходство черт других героев Б. Поплавского и Г. Ибсена: желание быть духовным лидером сближает образы Аполлона Безобразова и Пера Гюнта. Когда Пер Гюнт выдает себя за арабского пророка, Аполлон Безобразов «играет роль» пророка в своем кругу друзей, один из которых, бывший раввин Авероэс, напоминает ибсеновских арабов» [11, 7].

Дж. Коппер обращает внимание также на некоторых детали: Тереза ездит на лыжах в окрестностях монастыря, а Сольвейг уезжает на лыжах в лес от своих родных. Сестры в монастыре, где жила Тереза, очарованы охотой, а пьеса «Пер Гюнт» начинается со сцены охоты на оленя. В романе «Аполлон Безобразов» есть отрывок, в котором Тереза стреляет из ружья, а Герда в пьесе Г. Ибсена «Бранд» стреляет у подножья Ледяной церкви высоко в горах, провоцируя обвал, под которым гибнет она и Бранд.

Проблема, поставленная и решаемая Дж. Коппером, на наш взгляд, не исчерпывается перекличками между двумя произведениями писателей. Наследие Г. Ибсена вошло в творческое сознание Б. Поплавского, а переклички с его драмами имеют глубинный характер и позволяют говорить о творческой полемике русского писателя с его норвежским предшественником. Она наиболее отчетливо проявляется при сопоставлении текста 4 главы романа Б. Поплавского и пьесы «Пер Гюнт» (1867), где повествователь называет Терезу двумя именами ибсеновских героинь Ингрид и Сольвейг.

Описывая внешность Терезы, повествователь обращает внимание на ее скандинавские черты: «Лоб у этого лица был непомерно высок, как будто лысел на зачесах, а на вершине его светлые соломенные волосы рождались с болезненной мягкостью, как то бывает у скандинавов» [6, 78]. По нашему мнению, этот фрагмент романа имеет много общего со сценой свадьбы Ингрид. Гости, будучи в алкогольном опьянении, не сразу замечают, что Пер Гюнт похищает невесту и уносит ее в горы. В романе Б. Поплавского Аполлон Безобразов уносит Терезу на руках с бала на верхний этаж дома, где жили эмигранты. Тереза теряет сознание и слышит «голос из музыки», который называет Терезу именем Ингрид. Текст, в котором Тереза названа по имени ибсеновской героини, частично написан в стихотворной форме [6, 83-84], что сближает два произведения. Д. Токарев справедливо предлагает атрибутировать диалог между Терезой и «голосом из музыки» как пролепсис. Действительно, в диалоге между Терезой, «голосом из музыки» и «грешниками» упоминается церковь, а в конце романа Тереза уходит в кармелитский монастырь.

Б. Поплавский особое внимание уделял созданию этого образа. Тереза фон Блиценштиф с детства воспитывалась в горном монастыре из-за отца-деспота с «обличьем палача» [6, 96]. Ее фамилия – «Блиценштиф», что в переводе с немецкого означает «сверкать», а имя Сольвейг на нор-

вежском языке означает «солнечный путь». Б. Поплавский упоминает «солнечный путь», когда пишет, что на балу «все рвались к ней [к Терезе], как к Сольвейг, спустившейся с гор, подземные гномы, не знающие солнечного пути» [6, 82]. Ее волосы также напоминают «солнечные лучи» [6, 81]. Мать Терезы, «толстая скромная женщина с плоской прической и голубыми болезненными глазами» [6, 96], была русской немкой из остзейских дворян, вследствие нехватки сил и денежных средств вынуждена отправить дочь в лозаннский монастырь. Происхождение матери Терезы напоминает происхождение матери самого Б. Поплавского. Она также была родом из остзейских дворян. Мать девочки втайне от своего мужа называла ее Верой. По мнению Е. Менегальдо, это имя вызывает многочисленные ассоциации с Россией и православием, а имя Тереза ассоциируется со святой Терезой из католической Испании, которая писала мистические сочинения и вела духовную переписку со святым Иоанном Креста [6, 441]. М. Галкина в диссертационной работе «Художественно-философские аспекты прозы Б. Поплавского» [2] пишет о том, что образ Веры-Терезы был создан Б. Поплавским под влиянием канонизации св. Терезы имени Младенца Иисуса (Маленькой Терезы из Лизье), которая за простоту и твердость духа была провозглашена в 1925 г. покровительницей России.

Существует значительная разница в том, как повлиял Пер Гюнт на судьбу Сольвейг и Аполлон Безобразов на жизнь Терезы. Н. Бердяев писал, что Сольвейг является «матерью-защитницей, последним убежищем человека, утерявшего себя и обреченного на гибель» [3, 142]. Она остается верной своему избраннику, преодолевая все трудности судьбы, спасает Пера от Пуговичника. Тереза поддается пагубному влиянию Аполлона Безобразова. В его присутствии силы и жизненная энергия ее покидают, она много думает о смерти и уединении, в конце концов, уходит в кармелитский монастырь.

По нашему мнению, Роберт, герой романа «Аполлон Безобразов» имеет много общего с образом Брандом Г. Ибсена: оба героя отличались особой религиозностью и были высланы в деревню из-за «всяческих неприятностей» с властями [6, 114]; Роберт «был полон идеями о новой, воинствующей, рационализованной и модернизированной церкви» [6, 114], Бранд отдает наследство на строительство храма, надеясь, что он станет источником истинной веры и поможет побороть средневековые догмы. Прест призывает прихожан отказаться от материальных благ и человеческих пороков. Роберт, в свою очередь, принимается за «лечение Терезы от ереси» [6, 114]. Он дает ей частные уроки по богословию в надежде помочь ей преодолеть внутреннее беспокойство и страхи.

Важная роль в романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» и в пьесах Г. Ибсена отведена пейзажу. Так, в романе Б. Поплавского, все ключевые моменты происходят высоко в горах: Роберт признается Терезе в любви, что, в конце концов, приводит к его изгнанию из монастыря и вынужденному отъезду Терезы в Париж. Аполлон Безобразов убивает Роберта высоко в горах. В пьесе «Бранд» главный герой ведет своих прихожан в горы, где они, из-за обмана фогта, покидают его. Там же он встречает сумасшедшую Герду, которая своим выстрелом провоцирует обвал, что приводит к их смерти.

В пьесе Г. Ибсена «Пер Гюнт» мир наполнен мифическими существами: троллям, ведьмам, домовым, лесовикам и гномам. В творчестве Б. Поплавского мифические существа возникают в стихотворении «Восьмая сфера» (1925), которое было посвящено С. Ромову [8, 86-88]. В нем упоминается «вод воздушных дочь с пушистым хвостом, клыками и клешнями, а также эльфы, саламандры, ундины и гномы. В романе «Аполлон Безобразов» повествователь отмечает, что в деревне, где жила Тереза, все «верили в горных духов, хохотунов и зачинщиков снежных обвалов» [6, 107]. Отец Гильденбрандт во время засухи «шептал невнятно заклинания воздушным духам» [6, 110].

Можно сделать вывод, что творчество Г. Ибсена оказало серьезное влияние на творческое мировоззрение Б. Поплавского. Мы проанализировали статью Дж. Коппера «“Солнечный путь” Б. Поплавского и Г. Ибсена», автор которой обращал внимания на многочисленные сходства в деталях романа Б. Поплавского и пьес Г. Ибсена. Мы рассмотрели другие общие черты в создании образов героев. По нашему мнению, изучение интертекстуальных связей в романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» является актуальной и перспективной проблемой в современном литературоведении

Список использованных источников

1. Адамович Г.В. Литературные заметки : в 5 кн. / Г.В. Адамович [Подг. текста, сост. и примеч. О.А. Коростелева]. – СПб. : Алетейя, 2007. – Кн. 2 : Последние новости : 1932 – 1933. – 512 с.
2. Галкина М.Ю. Художественно-философские аспекты прозы Б. Поплавского : автореф. диссерт. ... канд. филол. наук : спец. : 10.01.01. «Русская литература» / М.Ю. Галкина. – М., 2011. – 18 с.
3. Дмитриева Н.К. Философ свободного духа (Николай Бердяев: жизнь и творчество) / Н.К. Дмитриева. – М. : Высшая школа, 1993. – 271 с.

4. Мережковский Д.С. Вечные спутники : Портреты из всемирной литературы / Д.С. Мережковский [Издание подг. Е.А. Андрущенко. Ред. А.В. Лавров] – СПб. : Наука, 2007. – 903 с.
5. Петрова Т. Забытый перевод Бальмонта / Т. Петрова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/druzhba/2011/8/pe10.html>
6. Поплавский Б.Ю. Аполлон Безобразов. Домой с небес : Романы / [сост. и коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо] / Б.Ю. Поплавский. – М. : Согласие, 2000. – 464 с.
7. Поплавский Б.Ю. Неизданное : Дневники, статьи, стихи, письма / [сост. и коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо] / Б.Ю. Поплавский. – М. : Христианское издательство, 1996. – 512 с.
8. Поплавский Б.Ю. Стихотворения / [сост. и коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо] / Б.Ю. Поплавский. – М. : Согласие, 2009. – 559 с.
9. Токарев Д. «Между Индией и Гегелем» : Творчество Б. Поплавского в компаративной перспективе / Д. Токарев. – М. : НЛЮ, 2011. – С. 345.
10. Шарышкин Д.М. Скандинавская литература в России / Д.М. Шарышкин. – СПб. : Наука, 1980. – 324 с.
11. Kopper J.M. The “Sun’s Way” of Poplavskii and Ibsen / J. M. Kopper // From the Other Shore : Russian Writers Abroad : Past and Present. – 2001. – № 1. – P. 5-21.

Summary. Article is devoted to the influence of «someone’s word» of G. Ibsen’s plays, on the works of B. Poplavsky. B. Poplavsky’s novel «Apollon Bezobrazov» in comparison to works of the Norwegian playwright is analyzed. Attempt to define intertextual relations in the works of the writers is made.

Keywords: «someone’s word», continuity, image, intertextual relations.

УДК 821.161.2

О.В. Єременко

РЕАЛІЗАЦІЯ ЛІРИЧНОГО/ЕПІЧНОГО/ДРАМАТИЧНОГО ПАФОСУ В МІФОЛОГІЧНІЙ МОДЕЛІ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

У статті досліджуються засоби і прийоми міфологізації художнього тексту у літературі соціалістичного реалізму. Основними з них є параметри особистості митця, пряма проєкція міфологічних колізій на структуру твору, забезпечення вибудови ієрархії концептів і архетипічних моделей, зокрема образів нової доби, героя, ворога, боротьби тощо. Окреме місце посідає деформація художніх критеріїв та їх безапеляційна підміна екстра літературними чинниками. Індустріалізація, колективізація, українізація постають як компоненти нового соціологічного міфу, залишаючись такими донині з іншою аксіологічною акцентуацією. Міфологізація нового ладу в художньому тексті забезпечується зокрема елементами міжродового синкретизму, складовими його специфічного пафосу.

Ключові слова: соціалістичний реалізм, лиричний / епічний / драматичний пафос, міфологізація, міжродовий синкретизм.

Міф є чи не універсальним поняттям ХХІ століття як у науковому, так і в повсякденному контексті, і парадоксальність його індивідуальної і суспільної рецепції полягає в тому, що він є водночас об’єктом наукового дослідження, фактом побутової свідомості, феноменом історично та національно сформованої полікультурної та національно забарвленої ментальності.

У світоглядній проєкції міф – комплекс еkleктичний, розмаїта цілісність, коли, як відомо, уявне вважається реальним, а ідеальне постає фактично матеріалізованим. Невірно вважати, що саме в ХХ ст. науковці відмовилися від переконання, що міф пронизує лише життя первісного суспільства культурного розвитку людства. Досить послідовно наявність міфологем у духовній культурі простежується вже з ХІХ ст. Освоєння міфологічної складової культури особливо актуальним стає у другій половині ХХ ст., коли саме міфи становлять інструментарій декодування ментальних і мистецьких явищ. Звертаючи увагу на ідеологічний аспект суспільного життя, констатуємо: міф як форма колективної психіки подекуди дублює справжнє уявлення про реальність через конкретні, часом художні образи. Уплив міфу на масову свідомість стає потужним механізмом політичних процесів [2, 24], відтак засобом міфологізації суспільства виступає мистецтво, зокрема література.

В українській літературі ХХ ст. таким явищем став соціалістичний реалізм, нині потрактований як імітат-напрямок у мистецтві, ініційований комуністичною партією та життєздатний у межах соціалістичного режиму, що не заперечує актуальності найдетальнішого розгляду його особливостей. Уже стало загальником, що попередній підхід був науково непродуктивним, проте і сам міг стати об'єктом аналізу... Унаслідок неспецифічного проектування естетичні критерії деформувалися, отримуючи натомість неприродний для мистецтва, класово обмежений зміст. Основними стають ідейно-змістові принципи партійності та інтернаціоналізму, натомість художність переважно поступається послугуванню справі комуністичного будівництва і доступності. Хоча хронологічно явище побутувало з 1933 р. до 1980-х років, проте його рецидиви спостерігаємо і надалі.

Незаперечно, що соціалістичний реалізм постає як сублімований продукт радянської системи [4, 87], що на відміну від інших художніх явищ, закладених логікою процесу розвитку культури, був «вирощений» в далеко не тепличних умовах соціалістичного ладу. Хоча не можна погодитися лише з «директивною» моделлю зародження соціалістичного реалізму, це не є предметом цієї статті. Поза тим, не заперечую, що повноцінне відображення реальності, попри заявлену офіційно програму, не було завданням митців. Спостереження над міфологічними параметрами соціалістичного реалізму призводять до досить передбачуваних висновків. Справді, культура цього періоду, і передусім література, деформовано міфологізована. Шляхом трансплантації історичної реальності в позаісторичний міфологізований простір була створена радянська ідео-міфологічна система. По суті, у перші десятиріччя міфологія соцреалізму спрацювала тому, що була зорієнтована на «вживлення» носієві суспільної свідомості на основі домінуючих архетипів героя, батька, матері та ворога.

Нова модель світобудови постала через пронизані ліричним/ драматичним/епічним пафосом міфи доби. Епічний компонент пафосу реалізується через такі компоненти мегатексту соцреалістичної літератури. Актом творення нового світу постає жовтнева революція, і момент кремації започаткував нове літописання і відлік часу («...під прапором Жовтня до світлих висот» М.Рильський). Культурний герой стає найефектнішою постаттю соцреалістичного міфу («Платон Кречет» О.Корнійчука, «Роман міжгір'я» І.Ле, «Майстер корабля» Ю.Яновського), поєднуючи міць і розум, моральність і самовідданість. Він долає ворогів і власні сумніви. Основним образом соціалістичного міфу є постать героя, що не дивно, адже культурний герой є одним з найархаїчніших у світовому фольклорі. Проте класичне потрактування героя в соціалізмі відповідає не лише рисам культурного героя, але й архетипу месії. Кожна міфема по-своєму реструктурована, що особливо стосується постаті культурного героя. Зрозуміло, що набутки людства, «прив'язані» до міфічного часу прочитуються в якості результату подвигів і трудів культурного героя. Натомість у соціалістичному реалізмі не герой творив час, а час творив героїв.

За аналогією до міфологічних образів вибудовуються типи захисника нового світу («Чотири шаблі» Ю.Яновського, новелістика Григорія Косинки, «Листи червоноармійця Опанаса Байди» А.Малишка), що заґрунтовані в традицію героїчного епосу. Спостерігаємо позитивну міфологізацію образу вождя, відтінену ліричним струменем («Ілліч і дівчинка» М.Рильського) і демонізацію образу ворога («Буружуїв за буржуями будем, будем бити» П.Тичина). Драматичний компонент пафосу формується через колізійно насичений міф про підкорення простору, перетворення безмежних просторів у великий Дім (проза М.Трублаїні), міф про перемогу над часом (твори М.Бажана). Ліричний компонент пафосу ґрунтується на невідчуженні індивідуального «я» від загального духовного світу, ствердженні життя як самопожертви, що надає сенс буттю людини, поряд із тим кожен зі згаданих вище елементів художньої системи, попри свою раціональність, досить потужно відтінений почуттями найширшого спектру, зокрема високими емоціями.

Індустріалізація, колективізація, українізація – усі ці суспільно і економічно значущі явища також становили компоненти радянського міфу [1, 88], у якому побутували впродовж десятиліть, і продовжують його формувати – тільки в суто негативно забарвленому сенсі. Власне, переважна більшість складових соцреалістичного міфу марно політично зорієнтовані, вони мають особливе маніпулятивне значення, пояснюють минуле і навіюють фантастичні думки про майбутнє, що, як належать міфологізованій свідомості, сприймаються з абсолютною впевненістю. Персонажами героїчних міфів стають конкретні особи, вони презентуються як взірцеві громадяни, бійці, борці. Наділений міфічними рисами персонаж (харизматичний вождь чи герой) стає першопричиною всього позитивного, що виникає чи може виникнути в суспільстві. Ідейні домінуючі комуністичного світогляду, як неодноразово визначали дослідники соціальної міфології, є проєкцією архетипних моделей на радянську міфізовану історіографію. Спостерігається, зокрема, кореляція кліше «Хаос – втручання сили – встановлення порядку» із подіями очатку ХХ ст.: політико-економічна безпорадність царського уряду, трагедія першої світової, натомість з'являється Спаситель-Ленін, відтак нульовою точкою радянської ери – моделі Золотого Віку – є Жовтнева революція».

Фактично дублюється міф про повстання проти богів, притаманний не лише античній міфічній історії. Ленін також позиціонується в сакральному часі, залишаючись завжди жи-

вим, при цьому його ім'я є настільки священним, що навіть його озвучення непотрібне, те ж стосується на певному етапі імені Сталіна. Так, В.Сосюра в поезії «Ленін» (1938), не називаючи персоналії, заакцентує рефрен: «...завжди, завжди між нами ти» [7], а Сталіна величає соратником. Характерним для українського радянського міфу є те, що у ньому функціонували як персоналії загальносоюзного походження, так би мовити, першого плану, вони також ставали літературними героями або ж алюзією згадувалися у творах практично кожного письменника (у 1930-50 рр. – Сталін, увесь час існування СРСР – Ленін, Максим Горький, Павка Корчагін, Зоя Космодем'янська та ін.), поряд з цим «дублерами» виступали аналогі власне українського походження (Артем, Щорс, О.Бойченко), яким також присвячувались повні піднесеного пафосу тексти. Натомість призвідниками бід і зла вважаються конкретно персоніфіковані підступні вороги (часом замасковані, але переважно – змальовані відверто найчорнішими барвами), іноді – цілі групи осіб, байдуже – соціальні чи національні. Специфіка потрактування історії через оптику соціалістичного міфу полягає в замотивованості нескінченної боротьби з актуалізованим ворогом, що насамперед є опонентом через систему цінностей. Відповідно, зіткнення концептів боротьби та ворога створює динаміку і енергію подій, а відтак пафос їх змалювання у художніх текстах. Кліше став вираз «українські буржуазні націоналісти» – напевне, найстрашніші, чи інших в державі не було? Таким чином формується міфологічний тип мислення із наперед призначеними винними жертвами.

Обряд ініціації став не менш особливим для радянської дійсності: перший етап – вступ до жовтенят, атрибут – значок з портретом маленького Володі Ульянова (пригадуємо ніжно-ліричну поезію М.Рильського «Хлопчєня з розумними очима...»); другий – драматизований вступ до піонерської організації, атрибут – червоний галстук і значок, дійство явно сценічне. Третій – діловито заорганізоване приймання до комсомолу, атрибути вже більш бюрократичні – квиток і значок із портретом дорослого Леніна на тлі червоного прапора. Таким чином, етапи ініціації також проектується на компоненти ліричного / драматичного / епічного пафосу.

Родовий архетип формує єдність класу замість єдності роду або нації, проектує на єдність минулих, теперішніх та майбутніх поколінь. Своєрідною є й ідеологія організованої рецепції літератури, адже інспіроване у 1920-х роках «очолювання» літератури не могло призвести до піднесення художнього рівня, натомість буржуазним, тому ворожим вважалося те, що збігалося з революційною ідеєю, не сприяло піднесенню комуністичних гасел і вживлення їх у свідомість населення. Парадоксальним чином керівники мистецьких структур мотивували відчутні зміни в критеріях художності інтересами та прагненнями народу, проте ці поняття не дешифрувалися, тому не могли стати естетичними категоріями. Художня форма, таким чином, виконувала лише службові функції, а рід як категорія змістоформальна навпаки непорушно застиг у своєму розвитку, що аж ніяк не заперечує своєрідних явищ його модифікації.

Продовжуючи аналіз аспектів ліричного / епічного / драматичного пафосу, зауважимо, що носієм цього явища, окрім власне художнього тексту, є й особистість автора. До художньої творчості зчєста залучалися люди випадкові, які не розуміли усіх нюансів творчої праці. Фактично зіштовхувалися дві концепції «народ і естетика»: долучення трудящої людини до естетичних здобутків людства, яке відбулося досить спорадично і безсистемно, і «приниження» мистецтва на рівень мінімальної доступності, а постать митця ставала поряд з будь-яким ремісником. Отже, ні про яке духовне життя не йшлося, діяльність письменника спрощувалася, більш-менш здібних представників пролетаріату і трудового селянства навчали саме імітації письменництва, тобто ілюструванню комуністичних постулатів у художніх творах. Відчувши загрозу справжній літературі, досить рішуче висловлювався про таку тенденцію зокрема М. Хвильовий, натомість її категоричним прибічником, як загальновідомо, був С. Пилипенко, очільник «Плугу». У індивідуальних художніх світах українських письменників 1920-х рр. ще залишаються рештки національно забарвленої рецепції образності, проте вже активно проявляються принципово інші тенденції. Синкретичність ліричного / епічного / драматичного пафосу спостерігаються в текстах, присвячених трагедії громадянської війни. Проникливо психологічна та пронизливо експресивна новела М. Хвильового «Я (Романтика)» фактично стала обличчям нового ладу, страшним за своєю відвертістю. Література справді відчула деструктивний вплив ідеології, радикальних метаморфоз зазаналя лірика, адже вона, порівняно з текстами епосу і драми, відбивала передусім внутрішній світ людини, який, у свою чергу, зазнав руйнування через суспільно значущі процеси.

Діяльність спілок пролетарських письменників з часом виформувалося у Всеукраїнську спілку пролетарських письменників та комсомольськи налаштований «Молодняк». Художність підмінялася декоративністю, імітацією, піднесенням творів явної ідеологічної спрямованості. Письменник ставав ретранслятором нав'язаних ідей і міг піти через підкреслену ліризацію своїх текстів, надміру емоційних (пізній Тичина), детальний опис подій, заакцентовану епічність (драматургія О.Корнійчука), зумисне загострення колізій (М.Стельмах). Таким чином, класова боротьба, на зображенні якої зосереджувалися митці, ставала ареною вияву ліричного / епічного / драматичного пафосу.

Непересічним драматизмом позначена доля тих творів, які не вписувалися – з ряду причин – до офіційної концепції літератури. Так, П.Тичина зазнав нищівної критики за твір «Чистила мати картоплю», В.Підмогильний – за «Місто», і цей зловісний ряд можна продовжувати. У художньому плані, як влучно зауважує О.Сінченко, «починаючи з кінця 20-х років, а особливо на початку 30-х, відчувається повернення до традиційних художніх прийомів ХІХ століття, зростає інтерес до фольклору, розвиваються міметичні принципи побудови художнього світу, типізація набуває форми символізації образу людини, яка гармонійно сполучає риси фізичної й духовної досконалості, ідейність і партійність» [6, 5].

Сталінізм, за часи якого провідним методом керівництва мистецтвом були репресії, використовував також таку потужну зброю, як організації показових акцій зі звинувачення окремих митців, тому не дивно, що міфологізм соціалістичного реалізму спирався і на дезорієнтацію психіки особистісної і психології творчості тих письменників, які не зазнали перслідувань. Відокремлене, відтак відмінне місце в літературі соціалістичного реалізму посідають тексти доби Другої світової, коли ряд характеристик перетворились на свою протилежність: агітаційність на закличність, доступність на дохідливість, пафосність на душевність, описовість на докладність. Війна стала тим випробуванням, коли не завдяки, а всупереч обставинам художній текст, відповідаючи викликам часу, закономірно зазнавав видозмін, хоча не завжди автори йшли на це свідомо. Надмірний пафос уславлення соціалістичного будівництва змінився на реальний пафос визволення власного народу від зовнішнього ворога. У цьому плані надзвичайно показовою є кінопроза О.Довженка, передусім його «Повість полум'яних літ», де митець створює мегаобраз України на грані лиричного / епічного / драматичного пафосу як відлунні міфологізації.

Таким чином, з'ясовано, що соціалістичний реалізм є своєрідним унітарним методом у радянській літературі, для якого інтернаціоналізм, партійність, народність стали вищими за істинні критерії художності. Література існувала для того, що міфологізувати радянський лад, творячи нових героїв та вождів, водночас створюючи непривабливий образ ворога. Соціалістичний реалізм формально обмежувався традиційними засобами, категорично відкинувши набутки літератури українського модернізму та експериментів 1920-х рр., тому категорії жанру і стилю ставали стагнаційними, художні засоби слугували для імітації. Проте, як при виникненні будь-якого нового мистецького явища, не могли не з'явитися відмінні від попередніх характерологічні ознаки. Зокрема, змістовою основою соціалістичного реалізму була міфологія нової ери з її відповідними доцентровими напрямками (жовтнева революція, сакралізація вождів тощо), звідси і результативність новітньої міфології для появи елементів міжродового синкретизму, зокрема його специфічного пафосу.

Список використаних джерел

1. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду (Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод) / Іван Дзюба // Сучасність. – 2003. – № 1. – С. 88 – 112.
2. Добренко Е. Политэкономия соцреализма / Е. Добренко. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 586 с. – (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас». Культурология)
3. Захарчук І. В. Війна і слово: Монографія / Ірина Василівна Захарчук. – Луцьк : ПВД «Твердина», 2008. – 488 с.
4. Кларк К. Советский роман : история как ритуал [Електронний ресурс] / Катерина Кларк. – Режим доступу : <http://www.fedy-diary.ru/?p=268>
5. Медведюк Л. Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму / Людмила Медведюк // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 13–19.
6. Сінченко О.Д. Горизонт сподівань та його функціонування в літературному процесі (на матеріалі української літератури 20-30-х років ХХ ст.) : автореф. дис ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Олексій Дмитрович Сінченко; В.о. НАН України. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Б/в, 2006. – 19 с.
7. http://ukrlit.org/Sosiura_Volodymyr_Mykolaiovych/lenin/

Summary. The article studies the ways and methods of mythologization of literary texts of socialist realism fiction, the main of which are the parameters of the individuality of the author, direct projection of mythological collision on the structure of the literary work, providing the construction of hierarchy of concepts and archetypical models, such as images of a new epoch, a hero, an enemy, struggle, etc. A special attention has been paid to the deformation of literary criteria and their substitution by extra literary factors. The components of a new sociological myth such as industrialization, collectivization, Ukrainization remain the same till nowadays but with another axiological accentuation. Mythologization of the new regime in the text is achieved by elements of intermode syncretism, constituents of its specific pathos.

Key words: socialist realism, lyric/epic/dramatic pathos, mythologization, intermode syncretism.

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ КОДІВ ТА СУБКОДІВ У ЛІНГВОСЕМІОТИЧНІЙ СИСТЕМІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ І.С. ГРИГУРКА «ВАТЕРЛІНІЯ»)

У статті висвітлено сутність понять «код» та «інтертекстуальність», визначено знаковий потенціал кодів та субкодів, з'ясовано особливості їх функціонування на лексичному, синтаксичному та стилістичному рівнях текстової організації інтертекстуального роману І.С. Григурка «Ватерлінія».

Ключові слова: код, субкод, інтертекстуальність, знак, семіотичний універсум.

Постановка проблеми. Художній твір – це частина культурного надбання суспільства. Культурний доробок у сфері літератури складається з певного числа текстів, що вміщують певне число символів, образів, знаків та кодів. Тому в художньому творі поєднуються два риторичних прийоми програмування читацької уваги та рецепції, а саме техніка формування інтертекстуальності твору і техніка безпосереднього посилання на онтологічну картину, в якій функціонують елементи інтертекстуальності.

Інтертекстуальна складова літературного твору в процесі її інтерпретації «розпадається» на семіотичні знаки, що, у свою чергу, групуються у певні знакові системи або коди. Завдяки кодам розпізнавання семіотичної природи вербальних і невербальних знаків відбувається без значних комунікативних «втрат». Саме тому коди відіграють важливу роль під час лінгвосеміотичного аналізу художнього твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Методику дослідження семіозису художнього твору розробляли І.Р. Гальперін, Ж. Дерріда, Ж. Лакан О.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, Г. Рейхенбах, Дж. Фьорс, М. Холлідей. Вивченням проблем кодової системи творів займалися представники постструктуралістської семіотики, серед яких Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Ж. Дерріда, Ж. Делеза, Ю. Крістева, М. Фуко. Проблему інтертекстуальності як одного з підходів до лінгвосеміотичної інтерпретації художнього твору розкривають у своїх дослідженнях Р. Барт, М.М. Бахтін, Р. Боград, Т.А. Єщенко, Ж. Женнет, Ю. Крістева, Ю.М. Лотман. Термін «інтертекстуальність» уведений до наукового обігу 1967 р. ученицею Р. Барта та послідовницею ідей М.М. Бахтіна французьким семіологом Ю. Крістеву.

Мета статті – встановлення особливостей функціонування кодів та субкодів у лінгвосеміотичній системі інтертекстуального художнього твору (на матеріалі роману І.С. Григурка «Ватерлінія»).

Результати дослідження. Лінгвосеміотичний статус інтертекстуального художнього твору визначається характером функціонування його інтертекстуальних елементів, що у процесі інтерпретації розуміються реципієнтом як семіотичні маркери. Як відомо, саме інтертекстуальність твору активізує підсвідомість індивіда до рівня колективного сприйняття тексту [3, 182–183], що, у свою чергу, сприяє адекватному декодуванню літературного зразка.

На думку О.О. Селіванової, інтертекстуальність передбачає «наявність у певному тексті слідів інших текстів» [10, 210], тобто текст завжди перебуває у діалогічному зв'язку з іншими текстами. У мовознавчих розвідках В.Є. Чернявської інтертекстуальність визначається єдністю смислової відкритості тексту художнього твору для проникнення у нього інших текстів, комунікативно-прагматичної, психологічної, ідейно-тематичної, типологічної відкритості тексту адресата, а також внутрішньої відкритості структурно-композиційних елементів у межах тексту та відкритості окремого типу текстів для більш загальних функціонально-стилістичних систем художньої культури [11, 178–185]. Натомість лінгвіст Т.А. Єщенко зазначає, що інтертекстуальність є «змістовою категорією тексту, що полягає у здатності словесного витвору відтворювати чуже мовлення за допомогою цитувань, алюзій, ремінісценцій, переказів та інших засобів» [3, 183].

Роман І.С. Григурка «Ватерлінія» у лінгвосеміотичному вимірі є своєрідним комунікативним повідомленням, що має чітко виражений інтертекстуальний потенціал. Його комунікативна спрямованість визначається наявністю діалогів, монологів, описів, цитат, авторських відступів, що мають відтінок експресії. До інтертекстуальних компонентів досліджуваного твору слід віднести словникові дефініції морських термінів, довільні перекази історичних подій, згадки героїв та їх сни, а також пісні та вірші.

У процесі формування лінгвосеміотичної системи роману І.С. Григурка як інтертексту важливу роль відіграють коди та субкоди, адже вони можуть одночасно виступати як способом представлення інформації, так і алгоритмом для її лінгвістичного перетворення.

Поняття «код» по-різному трактується у науковій літературі. Італійський учений-філософ У. Еко вважає кодом «систему комунікативних конвенцій, що парадигматично поєднують елементи та серії знаків із серіями семантичних блоків, а також встановлюють структуру обох систем: кожна з них обумовлюється правилами комбінаторики, що визначають порядок, за якого ці елементи вибудовуються за синтагматичним принципом» [5, 131]. Російський семіотик Ю.М. Лотман трактує поняття «код» як процес структуризації знаків, що відбувається за певною домовленістю між комунікантами [6, 246]. Н.Б. Мечковська дефінує термін «код» як деяке вербальне утворення, яким користуються учасники комунікативного акту за певних умов [9, 235]. Л.Ф. Чертов говорить, що код є своєрідною системою правил, норм, що відповідають певним сигналам та знакам деяких фіксованих значень, під якими слід розуміти стан джерела інформації, канал передачі, а також психічні образи тих, хто сприймає та інтерпретує отримані дані [8, 8].

Код має бінарну структуру, до якої входять знаки з денотативним значенням та знаки з конотативним значенням. На думку, Р. Барта конотативні знаки у межах коду нашаровують інші значення на денотативні, якщо це передбачається денотатом. У такому разі денотація та конотація виступають первинним і вторинним ступенем означення слова, символу чи знака [8, 9]. Іншими словами, під денотацією слід розуміти те, що називається, а під конотацією – те, як називається. Звичайно, денотативними та конотативними знаками виступають знаки-індекси, знаки-копії та знаки-символи, виділені американським семіотиком Ч. Пірсом.

Варто зазначити, що до структури коду, крім знаків, можуть входити й субкоди як його семіотичні варіанти або типологічні різновиди. Зокрема у словнику лінгвістичних термінів Т.В. Жеребило термін «субкод» дефінується у двох значеннях: у широкому – як форма існування мови, у вузькому – як різновид мови, комунікативна підсистема більш низького функціонального рівня та на відміну від коду меншого за обсягом [4, 262].

За класифікацією Р. Барта, уперше представленій у його книзі «S / Z. Бальзаківський текст: досвід прочитання» 1970 року, виділяють п'ять типів кодів, а саме: герменевтичний, семіотичний, символічний, проайретичний та гномічний. Кожний із зазначених кодів має власний семіотичний зміст, експлікацію та обсяг. Визначимо їх знакове навантаження у лінгвосеміосфері роману І.С. Григурка «Ватерлінія».

Герменевтичний код є кодом загадки, адже формально така знакова сполука є переплітанням різних художніх ситуацій та епізодів [1, 44], для яких характерним явищем є перервність дій та постійне нагромадження їх іншими додатковими значеннями, що випробовують читацьке терпіння та створюють ефект сюжетної напруги. Наприклад: «*Ніщо не дарма не дається, за все це він заплатив власною молодістю*» [2, 30].

Семіотичний код – код комунікації чи адресації. Фактично семіотичне прочитання комунікативного коду зводиться до інтерпретації конотацій, якими є концептуальні персонажі та стихії [1, 56]. Концептуальні персонажі – це «обличчя» концепту, що реалізує авторську стратегію. Наприклад: «*Антося погасила ліхтар – уже світало*» [2, 165]. А концептуальною стихією у романі є активне середовище, у якому перебувають герої, тобто місто Бережанськ.

Символічний код є семіотичною моделлю ситуацій та окремих епізодів, що відображають нестійкість та проблематичність людського «Я» кожного з персонажів [1, 68]. Наприклад: «*Пильнуйте, бо айсберги навколо – буде як з «Титаніком»*» [2, 256].

Пройретичний чи акціональний код вказує на вчинки та дії суб'єкта, що відбуваються у художній дійсності [1, 81]. Наприклад: «*Деякі листи навіть не посилала, а писала просто так, щоб себе краще пізнати*» [2, 68].

Гномічний або культурний код виступає своєрідним кодом колективного знання, на основі якого і створюється твір. Наприклад: «*Думав...Індик думав, та в борщ попав. Він квартиру дав, а ти пельку розкрив*» [2, 297].

Під час семіотичного прочитання роману «Ватерлінія» з'ясовано, що знакова структура виявлених кодів є неоднорідною. Так, герменевтичні та семіотичні коди репрезентуються за допомогою індексальних та іконічних знаків; репрезентантами символічних кодів є знаки-копії, індекси та символи; в основі проайретичних кодів лежать знаки-індекси, а гномічні коди за своєю природою є символами. Такий знаковий обсяг кодів обумовлений специфікою їх семіотичної актуалізації.

Слід сказати, що головною особливістю гномічних кодів є їх знакова репрезентація за допомогою субкодів, а саме соматичного, предметно-артефактного, зооморфного, фітонімічного та харчового.

Лексико-семантичні домінанти семіотичних кодів у романі «Ватерлінія» характеризуються неоднорідністю. Зокрема герменевтичні коди актуалізуються за допомогою емоційно забарвленої, нейтрально забарвленої, запозиченої та абстрактної лексики. Наприклад: у реченні «*Ось біля скульптури Лаокоона щодня простоював*» [2, 102] знаковим репрезентантом коду є іконічний знак «скульптура Лаокоона», що виражений за допомогою нейтрально забарвленої лексики. Семіотичні коди – за допомогою власних назв (антропонімів, топонімів), загальних назв (серед яких

назви людей за їх професійною діяльністю, соціальною роллю), а також емоційно забарвленої, нейтрально забарвленої лексики. Так, у реченні «Учора Вальжанна вже лягла спати, а тоді ні з того ні з сього каже: «Що там наш сусід зараз поробляє?»» [2, 126] обсяг коду задається індексальним знаком, репрезентованого за допомогою імені «Вальжанна», що є авторським новоствором. Символічні коди актуалізуються за допомогою загальних (назви частин тіла людини) та власних назв (назви кораблів), а також термінологічної лексики сфери економіки. Наприклад: «Тепер в газетах і по телевізору багато економічних слів. Інфляція, демпінг, стагнація, ембарго...» [2, 105]. Наведені поняття є копіями за своїм знаковим генезисом. Проайретичні коди – за допомогою нейтральної та емоційно маркованої лексики. Наприклад, у реченні «Підбіг, але Хавдій обварив його таким гарячим поглядом, що той відштовхнути не наважився» [2, 42] індексальні відношення виявляються за допомогою емоційно забарвленої лексики. Гномічні коди представлено загальними назвами, що обумовлено специфікою їх субкодових складників. Так, у межах предметно-артефактного субкоду функціонують лексеми – буй, вуаль, каска, ліфт, ліхтар, маяк, обладунок, піч, постіль, пружина, сито, талпер, труба.

Синтактику кодових і субкодових елементів художнього твору утворюють такі синтаксичні одиниці, як прості ускладнені та неускладнені речення, складні речення (складносурядні, складнопідрядні розчленованої та нерозчленованої структур, безсполучникові), а також складні синтаксичні конструкції, що вказують на різні типи зв'язку між знаками коду чи субкоду.

Функціонального потенціалу семіотичним кодам роману надають різні риторико-стилістичні засоби. Зокрема метафоричність та гіперболізованість знакового наповнення характерні для герменевтичного, семічного, символічного та гномічного кодів; порівняння та літоти представлено у межах символічного та гномічного кодів; каламбур є засобом увиразнення гномічного та герменевтичного коду. За допомогою зменшувально-пестливих форм іменника та дисфемізмів представлено семічні коди; за допомогою перифраз – герменевтичні, а фразеологізми та прислів'я є репрезентантами гномічної матерії роману. Не мають чітко вираженого стилістичного статусу проайретичні коди.

Враховуючи той факт, що кодова система роману «Ватерлінія» є деякою мірою розгалуженою, можна визначити тип інтертекстуального наповнення літературного твору, спираючись на класифікацію В. Хайнемана. Зокрема учений виділив два види інтертекстуальності: типологічну (граматичну) та референційну (семантичну). Типологічна інтертекстуальність відбиває типологічні особливості тексту художнього твору на основі певних прототипізованих ознак [7, 302]. Із лінгвосеміотичної точки зору, такий вид інтертекстуальності у тексті співвідноситься із другим рівнем функціонування знака – синтактикою, а тому граматичними інтертекстуальними одиницями можуть бути герменевтичні та проайретичні коди. У свою чергу, референційна інтертекстуальність співвідносить художній твір із претекстом на основі певних асоціацій та смислів [7, 306]. Тому така інтертекстуальність задається семічними, символічними та гномічними кодами.

Висновки. Отже, роман І.С. Григурка «Ватерлінія» є чітко структурованою лінгвосеміотичною системою, у якій функціонують інтертекстуальні елементи, що представлені імпліцитним та експліцитними способами. Необхідною умовою для забезпечення ідеальної комунікації у системі «автор – текст – читач» є процес грамотного декодування інтертекстуальних маркерів роману. Встановлено, що кодовими репрезентантами інтертекстуальних одиниць є герменевтичні, семічні, символічні, проайретичні та гномічні коди, а також і їх субкоди. Крім того, функціонування кодів і субкодів у лінгвосеміосфері твору зумовлено комунікативним потенціалом письменника, специфікою його мислення та індивідуальними прагматичними інтенціями, що відбиваються на рівні лексики, синтаксису та стилістики роману «Ватерлінія».

Перспективи подальших розробок. У перспективі планується дослідити проблему кодової та субкодової матерії гіпертекстових творів.

Список використаних джерел

1. Барт Р. S / Z: Бальзаковский текст: опыт прочтения / Р. Барт [пер. Г.К. Косикова, В.П. Мурат; общ. ред., вступ. ст. Г.К. Косикова]. – 2-е изд. испр. – М.: УРСС, 2001. – 232 с.
2. Григурко І.С. Ватерлінія: Роман / І.С. Григурко. – К.: Рад. письменник, 1982. – 335 с.
3. Єщенко Т.А. Лінгвістичний аналіз тексту: Навчальний посібник / Т.А. Єщенко. – К.: ВД «Академія», 2009. – 264 с.
4. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов / Т.В. Жеребило. – Изд. 5-е, испр. и дополн. – Назрань: Изд-во «Пилигрим», 2010. – 486 с.
5. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.
6. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 703 с.
7. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа / В.А. Лукин / Учеб. для филол. спец. вузов. – М.: Ось-89, 1999. – 555 с.

8. Мартынов В.С. Символика лингвокультурных кодов в составе англоязычного художественного текста: автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук: спец. : 10.02.04 / Владимир Сергеевич Мартынов. – М., 2009. – 21 с.
9. Мечковская Н.Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура: Курс лекцій / Н.Б. Мечковская. – М.: Academia, 2004. – 432 с.
10. Селіванова О.О. Лінгвістична енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля – К., 2010. – 844 с.
11. Чернявская В.Е. Лингвистика текста. Поликодовость, интертекстуальность, итередискурсивность: Учебное пособие / В.Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.

Summary. The article reveals concept of code and intertext, determines sign potential of codes and subcodes, explains features of its functioning at lexical, syntactic and stylistic levels of a text organization of the intertextual novel by I.S.Grygurko «Waterline».

Key words: code, subcode, intertext, sign, semiotic universum.

УДК 821.161.2 – 1Максимович.09

С.С. Журавльова

ТЕЗОІМЕНІТІ ПРИВІТАННЯ У СТРУКТУРІ КНИГИ “АЛФАВИТ СОБРАННЫЙ, РИФМАМИ СЛОЖЕННЫЙ...” СВТ. ІОАНА МАКСИМОВИЧА

У статті досліджуються панегіричні вірші з книги «Алфавит собранный, рифмами сложенный...» свт. Іоана Максимовича, написані у формі тезоіменитих привітань на честь царського роду. Аналізуються художні особливості цих поетичних творів і з'ясовується їх роль у структурі поетичної книги письменника.

Ключові слова: панегірик, тезоімените привітання, бароко, поетика, свт. Іоан Максимович.

Панегірична поезія посідає одне з чільних місць в українському літературному процесі доби Бароко. Серед найбільш відомих авторів панегіриків – архієпископ Лазар Баранович, свтт. Димитрій Туптало та Антоній Стаховський, о. Іоан Величковський, Іоан Орновський, Петро Армащенко та ін. Бароковий панегіричний корпус неодноразово привертав увагу літературознавців, зокрема В. Кречотня, Л. Сазонової, Д. Чижевського, Л. Шевченко-Савчинської та інших. Проте і досі малознаними для широкого кола літературознавців залишаються панегіричні вірші наступника Лазаря Барановича на чернігівській кафедрі свт. Іоана Максимовича, презентовані ним у поетичній книзі “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” [6, 55–56; 3; 2, 38–39].

Ця книга свт. Іоана Максимовича належить до найкращих зразків агіографічної літератури українського бароко. Водночас у ній наявні й панегіричні вкраплення, зумовлені політичними й соціокультурними обставинами часу, зокрема вірші “Житіє Алексія Человька Божія” [4, 31–35 зв.] та “Святыи апостол Петр” [4, 87 зв.–93], у яких відбувається поєднання життій святих і тезоіменитих привітань представників царського роду. Отже, мета нашої розвідки – проаналізувати художні особливості панегіричних частин названих вище віршів свт. Іоана Максимовича та з'ясувати їх роль функціональну роль у книзі “Алфавит собранный, рифмами сложенный...”.

Серед художніх особливостей панегіриків слід відзначити такі: наявність численних алегоричних фігур; урочисту репрезентативність, яка, за визначенням Л. Сазонової, утворюється завдяки поєднанню “мистецтва слова і зображення” [8, 126]; синтез ліричного та драматургічного начал; використання елогіарного стилю, який припускає “подвійне і навіть потрійне прочитання тексту” [8, 126] тощо. Первісно метою написання панегіриків було уславлення певного героя за його подвиг [1, 177]. Відповідно, створення панегіричного вірша вимагало конкретної нагоди.

Змістовою опорою похвального твору слугували міфологічні, історичні чи персоніфіковані образи, крізь призму подвигів чи якостей яких звеличувався сучасний митцеві адресат. Загалом, за спостереженням Л. Сазонової, панегірики “не мали твердої жанрової форми” [8, 123]. Цим зумовлені різноманітні принципи їхньої побудови: поети не лише уподібнювали адресата до певного прототипу, уславлювали подвиги героїв, здобутки можновладців, вихваляли чесноти

меценатів, але іноді навіть пропонували своєрідні програми діяльності звеличуваної особи. Широкого розповсюдження у цей час набуває форма тезоіменитого привітання, пов'язана, на думку Л. Сазонової, “з бароковим принципом віддзеркалення, одвоєння образу” [8, 125]. Цей різновид панегіриків мав таку закономірність – похвала небесному покровителю передувала панегірику адресатові. З цієї позиції укладає вірш “Житіє Алексія Человѣка Божія” свт. Іоан Максимович, уславлюючи святого Олексія як захисника тезки-царевича. За подібною схемою побудовано і вірш “Святыи апостол Петр”, в якому поєднано життєпис Христового учня із панегіриком цареві Петру І.

Книгу “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” свт. Іоана Максимовича разом з іншими його творами (“Богородице Дѣво”, “Псалом пядесятій с Писанія взятый...”) було піднесено 1708 р. російському цареві Петру І префектом Чернігівського колегіуму Антонієм Стаховським. “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” присвячено синові Петра Великого – царевичу Олексію. У зв'язку з цим логічно є наявність серед агіографічної поезії, яка становить переважну частину книги, панегіриків на честь царського роду.

Обидва вірші свт. Іоана Максимовича (“Житіє Алексія Человѣка Божія” і “Святыи апостол Петр”) поділяються на дві частини – житійну і панегіричну. У вірші “Житіє Алексія Человѣка Божія” перша частина (272 рядки) є власне житієм святого Олексія, а друга (68 рядків) – тезоіменитим привітанням царевичу Олексію. Тут простежується чіткий поділ вірша на частини як у графічному оформленні, так і за змістом. Натомість вірш “Святыи апостол Петр” не можемо чітко розділити на дві частини, керуючись кількістю рядків, оскільки немає чіткої межі між житієм св. апостола Петра і панегіриком Петру І ні на формальному, ні на змістовому рівнях. Житіє у цьому вірші плавно переходить у тезоімените привітання в епіграматичному чотиривірші: “На востоцѣ верховный апостол рожденый, / Аще же на западѣ в Римѣ положенный / Тѣлом, но на востоку духом пребывает, / В восточном царю Петрѣ сладцѣ почивает” [4, 92 зв.]. Цю строфу митець створив, скориставшись бароковою концепцією побудови епіграми, схарактеризованою Д. Чижевським як відношення понять, що втілюють ідею твору: “В усіх епіграмах “вінців” таких основних понять кожен раз по два: перше відноситься до Христа, Богоматері, відповідного святого, друге – до людини” [10, 68]. Оскільки це відношення “подібності”, то обидві частини вірша “Святыи апостол Петр” (житійна й панегірична) поєднуються завдяки цій епіграмі і “стоять одна до одної в відношенні паралелізму” (курсив Д. Чижевського. – С. Ж.) [10, 69].

Отже, в обох аналізованих віршах поетичні обробки житій святих влучно поєднуються з похвальною частиною за допомогою порівнянь представників царського роду з тезоіменитими святими. Так, панегіричну частину вірша “Житіє Алексія Человѣка Божія” можемо поділити на декілька частин: уславлення царя Олексія Михайловича, котрий “преславное бо дѣло остави всѣм вѣком” [4, 34 зв.]; возвеличення подвигів його спадкоємця Петра І (“Пресвѣтлому имени его поклонятся” [4, 35]); похвала царевичу Олексію Петровичу, “тезоіменитаго праотцу” [4, 35], програма його майбутньої діяльності (“Яко орел, дѣдичне имя обновити” [4, 35]); молитва Олексію, чоловіку Божому, в якій висловлюється прохання сприяти процвітанню царського роду (“Своими молитвами, святе Алексіе, / Сходотайствуй у Бога во бытіе сіе. / Да возвысит рог тебѣ тезоіменита, / И дасть в царствѣ успѣвать в премногіе лѣта” [4, 35 зв.]).

Панегірик царевичу Олексію Петровичу свт. Іоан Максимович розпочинає з уславлення його тезоіменитого предка – царя Олексія Михайловича. Мета такої дії – звернути увагу царевича на те, що він має жити за взірцем свого славетного тезки, котрий наслідував небесного покровителя, і лише так зможе “по земном царствѣ в Небѣ пріяты мзду премногу” [4, 35]. Похвалу ж Олексію Петровичу поет презентує одним із прийомів дотепу, який можна класифікувати, за визначенням Митрофана Довгалевського, як “вдалии висновок, зроблений мало або проти сподівань” [1, 215]: «Благій корень благими процвѣтает плоды...” [4, 35]. Несподіваність цього дотепу можемо пояснити тим, що автор подає його посеред тексту, переслідуючи дві мети:

- узагальнює зміст похвальних рядків на честь царів Олексія Михайловича і Петра І, підкреслюючи цим обов'язок царевича звеличувати успадковану славу власними здобутками;
- своєрідно використовуючи прийом інверсії, поет відкриває похвалу царевичу Олексію висновком, який далі проілюструє переліком його чеснот і “проектом” майбутнього правління.

Феофан Прокопович у книзі “Про поетичне мистецтво” відзначав, що величання – це “промова, яка перераховує чий-небудь гідності” [5, 375]. Складатися похвала, за спостереженням автора поезики, може з таких деталей: з'ясування родоводу звеличуваної особи; аналіз отриманого нею виховання; перелік особистих талантів адресата, “котрі бувають потрійного роду: тілесні, душевні та залежні від долі” [5, 375]. На наш погляд, свт. Іоан Максимович при написанні похвали Олексію Петровичу в цілому дотримувався зазначених правил. Так, щедро перераховуючи чесноти і заслуги царя Олексія Михайловича та лаконічно відзначаючи здобутки володарювання Петра Великого, поет приходиться до висновку щодо роду, з якого походить царевич Олексій: “С

ПЕТРА ЦАРА, рожденна, АЛЕКСІЄВИЧА, / Тезоименитаго праотцу, ДѢДИЧА. / Благій корень
благими процвѣтает плоды, / Их же в подсолнечной вси превозносят роды” [4, 35].

Свт. Іоан Максимович оминає умови зростання і виховання Олексія Петровича, але підкреслює, що нащадок таких визначних можновладців повинен невідступно наслідувати їхні вчинки і звеличувати славу роду: “Государ наш ЦАРЕВИЧ АЛЕКСІЙ названный / Да по отцу одержит скиптр от Бога данный. / Его же храбростію имать наслѣдити, / Яко орел, дѣдичне имя обновити <...> / Со праотцем, отца си, во всем наслѣдствует” [4, 35]. Традиційним є звернення автора до образу орла, який символізує державу і царя, виступає обов’язковим атрибутом усієї панегіричної літератури епохи Петра Великого, “основним компонентом у придворно-церемоніальній поезії” [7, 386]. Царевич Олексій Петрович, на думку свт. Іоана Максимовича, успадкував від батька певні якості, відзначаючи які, поет знову використовує прийом дотепу: “Петр ест камень, АЛЕКСІЙ с КАМЕНЯ родился...” [4, 35]. Це влучний висновок, виведений, за поетикою Митрофана Довгалевського, “на основі значення імені, коли якусь власну назву так пояснюють, що з такого тлумачення виникає забавний вислів...” [1, 218].

Свт. Іоан Максимович майстерно розробляє значення імені Петро: “Петр ест Камень” [4, 35]. Як відомо, це ім’я давньогрецького походження, у перекладі означає “камінь”, “скеля”. З давніх часів камінь символізує сталість, силу, цілісність. Образ скелі, за спостереженням Дж.Тресіддера, є найбільш вживаною біблійною метафорою міцності [9, 336]. Оскільки “АЛЕКСІЙ с КАМЕНЯ родился” [4, 35], він закономірно успадковує якості батька – хоробрість і силу, завдяки яким матиме змогу довершити справу, розпочату великими предками: “Дабы им всяк супостат вконец сокрушился. / <...> всѣ сему камению склонятся языци, / Поработенны будут восточной столицы” [4, 35].

Підкреслюючи важливість призначення царевича, свт. Іоан Максимович використовує один із різновидів метафори – перенесення ознак неживого предмета на живий. Олексій завдяки своєму походженню уподібнюється до каменя, який “ничим же может быть <...> вредимый / Над Адамант твердѣйшій, в силѣ нерушимый” [4, 35]. Внаслідок цього царевич Олексій, як і його славетний предок, здобуде славу у віках: “Алексій Человѣк Божій, с Небѣс нареченный, / Да будет в земном родѣ вездѣ прославленный” [4, 35]. У молитовній частині тезоіменитого привітання поет не лише благає святого Олексія спрямувати Петрового нащадка на шлях “быти в отчете слѣду”, аби міг у майбутньому “врагов побѣждати” [4, 35 зв.]. Найважливішою для царевича свт. Іоан Максимович вважає можливість сподобитися “вышней Божіей благодати” [4, 35 зв.].

Дещо інакше, ніж тезоімените привітання царевичу Олексію, побудовано панегіричну частину вірша “Святой апостол Петр”. Спочатку свт. Іоан Максимович повідомляє про честь, яку отримав цар Петро I – став наступником апостола у цьому світі: “Благолѣпотну в Небѣ пріять діадиму, / Вѣнчанну в царю Петрѣ. Главу всеблажиму / Свою имѣет, в Небѣ честно украшенный, / И zde ест во порфирѣ царской прославленный. / В Небѣ пріемши скипетр, со Христом царствует, / И zde в царском скипетру свѣтло торжествует” [4, 92 зв.]. Далі читаємо безапеляційне уславлення царя, який “вѣщеш не имѣет славы, / Ниже украшения всей своей державы” [4, 93], і пояснення, чому Петро I “пробудет вражими навѣты неврежден” [4, 93]: “Христос камень, Петр камень во утверждение / Церкви, Петру будет и во защищение. / Сугубим сим камением имать сокрушити / Шведскую, и всѣх врагов силу умертвити” [4, 93]. Отже, поетом утверджується теза про те, що цар Петро Великий перебуває під безпосереднім захистом його тезоіменитого покровителя-апостола. Вже після цього возвеличується поведінка можновладця як людини, котра “во всѣх добродѣтелях Петру послѣдует” [4, 93]. Завершується цей панегірик аналогічно до попереднього – свт. Іоан Максимович молить св. апостола Петра про захист і допомогу цареві (“Петре за царем Петром ходотай до Бога...” [4, 93]).

Уславлюючи російського самодержця, теж використовує прийом дотепу й знову апелює до семантики імені Петро – “камінь”: “Над Петра свята, себѣ тезоименита, / Его же пребывает благодать обфита / На нем, Петр цар камением Петром ест утвержден, / Пробудет вражими навѣты неврежден” [4, 93]. Поет не лише наголошує на тому, що російський цар перейняв місію св. апостола Петра, але й є наступником самого Сина Божого, оскільки “Христос камень, Петр камень во утверждение / Церкви...” [4, 93]. Отже, свт. Іоан Максимович, за висловом Л. Сазонові, «в барокових формах» розгортає монументальну апологетичну тему [7, 380] – імперський міф, що стверджує богообраність царського роду Росії. Зауважимо, що алегорія “Петр ест камень” в обох віршах виконує конкретну етикетну функцію – утвердження в художній формі державницького абсолютизму, що був традиційною темою більшості панегіриків епохи царювання Петра Великого.

Похвала цареві виконана свт. Іоаном Максимовичем відповідно до настанов барокових поетик. Митець використовує традиційну для барокових часів стилістичну фігуру – ампліфікацію, а саме такі її різновиди, як нагромування і порівняння. Наприклад, у такий спосіб поет стверджує військову велич можновладця, який, наче “вторій Давид” знищить супротивника: “Всеу против камня волнуется сила / Шведская, проженется, аки бы не была, / Исчезнет, в своих волнах будет потоплена, / И во пропасть адских со всѣм погружена” [4, 93].

Свт. Іоан Максимович виділяє лише один “хист” Петра Великого – здатність підкорювати інші народи, що має подвійне прочитання, зумовлене тогочасною політичною ситуацією (до речі, за таким же принципом твориться поетом образ Петра I й у вірші “Житіє Алексія Человка Божія”). З одного боку, митець втілює у цих рядках державницьку ідею абсолютизму, уславлюючи майбутню перемогу царя. Проте автор утримується від схвалення позиції можновладця і після фрази “як вторій Давид сотрет исполина / Шведа, попереет горда сего филистина” [4, 93] переключається на уявлюваний ним образ ідеального володаря, яким начебто і є цар Петро I: “Петр благовѣрія бысть превелій ревнитель, / Благочестивый цар Петр, тояжде хранитель / Истинной вѣри, / он ю хранит без порока / в царствіи своем цѣлу, як зъницу ока” [4, 93]. Поет, уславлюючи свого можновладця-покровителя, висуває на перший план якості, вагомі для суспільного життя – благочестя і захист держави. Свт. Іоан Максимович апологетизує наслідування Петром I вчинків небесного покровителя і переплітає, за визначенням Л.Сазонової, ідею “державності... з ідеями повчально-моралізаторськими”, тим самим утверджуючи “ідеал активного правителя” [8, 150].

Отже, у віршах “Житіє Алексія Человѣка Божія” і “Святыи апостол Петр”, поряд із релігійно-повчальною тематикою, представленою життями св. Олексія та св. апостола Петра, реалізується ідея “священнодержавства”, яка, за спостереженням Л.Сазонової, користувалася найбільшою популярністю серед придворних поетів другої половини XVII – початку XVIII ст. [8, 129]. Ці тезоімениті привітання в цілому відтворюють тенденції розвитку української етикетної поезії доби Бароко. Не можна заперечувати той факт, що свт. Іоан Максимович, як і інші митці епохи володарювання Петра I, створюючи панегірик, переслідував практичну ціль. Зокрема, піднесення книг можновладцеві часто супроводжувалося проханням у наданні коштів для розвитку видавничої справи. З цією метою писалися і похвали на честь царя та його роду. Однак, поряд із цим, панегірики свт. Іоана Максимовича відзначаються художньою майстерністю, свідчать про обізнаність автора із настановами барокових поетик, висвітлюють тогочасну політичну ситуацію в російській державі та підвладній їй Україні. Увівши до книги “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” панегіричні тексти і присвятивши її царевичу Олексію, поет надав усьому творові прикладного призначення, ймовірна мета якого – здобуття меценатської підтримки для Чернігівського колегіуму, яким і запропоновано на царський розсуд “духовну <...> трапезу, книгу рифмословну / Алфавитар рекому...” [4, 9 нн.].

Список використаних джерел

1. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалевський ; пер., прим. і словник імен і назв В. Маслюка. – К. : Мистецтво, 1973. – 435 с.
2. Журавльова С. «Алфавит собранный, рифмами сложенный...» свт. Іоана Максимовича як явище агіографічної культури українського бароко : монографія / Світлана Журавльова ; [наук. ред. архієп. Ігор (Ісіченко)]. – Бердянськ, 2012. – 237 с.
3. Журавльова С. Недосліджений панегірик із книги «Алфавит собранный, рифмами сложенный...» архієпископа Іоана Максимовича / Світлана Журавльова // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених / [відп. ред. Я.В. Цимбал]. – К., 2009. – Вип. 14. – С. 136–142.
4. Максимович Іоанн. Алфавит собранный, рифмами сложенный от Святых Писаний, из древних реченій на ползу всѣм чтущим в правой вѣрѣ сущим. Прежде от языка римска, а нынѣ слогом словенска, прочіих напечатася, во спасете собрася. Благословенієм... Іоанна Максимовича, архієпископа Чернѣговскаго / Іоанн Максимович. – Чернігів : Друкарня Свято-Троїцького монастиря, 1705. – 10, 140, 1 арк.
5. Прокопович Феофан. Сочинения / Феофан Прокопович ; [под ред. И.П. Еремина]. – М.–Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – 501, [1] с.
6. Русская старопечатная литература (XVI – первая четверть XVIII в.). Панегирическая литература петровского времени / [под ред. О.А. Державиной]. – М. : Наука, 1979. – 309, [2] с.
7. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время / Лидия Ивановна Сазонова. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 894, [1] с. – (Studia philologica).
8. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.) / Лидия Ивановна Сазонова. – М. : Наука, 1991. – 261, [2] с.
9. Тресиддер Дж. Словарь символов / Джек Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
10. Чижевський Д. Український літературний барок: нариси / Дмитро Чижевський ; [підгот. тексту та мовна ред. Л. Ушкалова ; вст. ст. О. Мишанича]

Summary. The article analyzes eulogistic poems from the book of «The Alphabet Gathered and Arranged with the Rhyme...» by St. Joan Maksymovych, written in the form of patron’s greetings in honor of the royal family. The artistic features of these poetic works are analyzed and their role in the structure of poetic book is defined.

Key words: panegyric, patron’s greetings, baroque, poetics, St. Joan Maksymovych.

МІФОЛОГЕМА ТАНЦЮ ЯК СИМВОЛ УКРАЇНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ В АНТИРОМАНИ Н. ЗБОРОВСЬКОЇ «УКРАЇНСЬКА РЕКОНКІСТА»

У статті розглядається ідейно-змістове навантаження міфологеми танцю в антиромани Н. Зборовської «Українська Реконкіста». Аналіз проводиться шляхом трансдисциплінарного підходу до тлумачення цього топосу в контексті авторської концепції національного відродження. Ця концепція полягає, насамперед, у духовному очищенні українського народу, зокрема через танець.

Ключові слова: антироман, міфологема, танець, сакральне.

Ніла Зборовська – літературознавець, психоаналітик, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, авторка численних статей, есеїв, наукових досліджень – стала відомою ще й як постмодерна письменниця після виходу друком у 2003 р. антироману «Українська Реконкіста», що викликав схвальні відгуки й одразу став об'єктом дослідження літературознавців та культурологів. Студії цього художнього тексту свого часу представили Н. Єржиківська, О. Карабьова, О. Пронкевич, Л. Таран та ін. Однак постмодерністський характер твору і заява авторки про його антироманну сутність не дозволяють до кінця розкрити увесь його потенціал, вичерпати всі можливості інтерпретації.

Так, на маргінесі літературознавчих досліджень залишається міфологічний характер твору, зокрема аналіз основних міфологем, що постають у антиромани «Українська Реконкіста», в аспекті їх функціонального призначення у тексті і змістового наповнення.

Справа у тому, що міф усе частіше стає основою нової світоглядної парадигми, усвідомлення майбутнього, безпосередньо поєднуючись із національними ментальними та архетипними ознаками. Письменники-постмодерністи намагались розбити сталі кліше й стереотипи у розумінні світу і, водночас, сконструювати власні міфи, що задовольняли б духовні потреби сучасності. При цьому у нагоді митцям ставали здобутки різних галузей гуманітаристики: культурології, філософії, психології, психоаналізу, релігієзнавства тощо. Тож метою цієї розвідки є розкриття ідейно-змістового навантаження міфологеми танцю як однієї з домінантних складових антироману «Українська Реконкіста» шляхом трансдисциплінарного прочитання тексту.

Варто зауважити, що Н. Зборовська навмисно підкреслила жанрове визначення свого твору – «антироман», тим самим викликаючи альянз до художніх експериментів французьких письменників 60–70-х рр. ХХ ст., зокрема міфологічної течії М. Бютора. Для неї антироман – «текст, який пишеться як міф» [1, 8]. Це спроба мисткині інтегрувати індивідуальну історію, що спирається на певні сакруми окремої особистості, в історію Всесвіту, «у містичну Нескінченність» [1, 8], відриваючи читачів та дослідників від безпосереднього сприйняття й розуміння описуваних подій і переживань та спрямовуючи їх до заглиблення у сакральне свого роду, народу, країни, світу.

Домінантними міфологемами в означеному антиромани є мотив Сонця і мотив танцю, які переплітаються з народними уявленнями і, водночас, мають власне авторське звучання, тлумачення якого Н. Зборовська подає у «Поясненні до тексту “Української Реконкісти”».

Так, танець як феномен культури є одним із найважливіших природних проявів людини, оскільки в ньому, як у історичному дзеркалі, людина відображується у всій своїй цілісності і суперечності.

Виникнувши одночасно з людиною, танець не лише виражав усю палітру людських емоцій і відчуттів: горе, радість, надію, благання і т.д., а уже в ті історичні часи відігравав важливу соціальну роль, містив у собі смислові коди, ритуально закріплені і передавані з покоління в покоління. Л. Морина підкреслює, що, за староіндійською міфологією, танець має божественне походження, адже пов'язаний із культом бога Шиви, який створив світ із хаосу своїм космічним танцем та цим же способом міг його зруйнувати [4]. Дослідниця зауважує, що Шива має також ім'я Натараджа – Володар Танцю. Крім того, він навчив танцювати свою дружину Парваті, що пояснює виникнення жіночого танцю.

Крім того, магічний характер танцю розкривається у тому, що ритмічно організовані рухи тіла мають сильний вплив на підсвідомість, а згодом і на свідомість людини. Ця властивість, за Л. Мориною, укорінена у стародавній традиції ритуальних танців, коли, наприклад, воєнний різновид останніх проходив у могутніх ритмізованих формах [4, 118-119]. Це призводило до злиття учасників танцювального дійства й глядачів у єдиному ритмічному пульсі, що вивільнювало колосальну кількість енергії, необхідну у воєнній справі. Давно зазначено також, що групові ритмічні рухи тіла призводять до появи містичного відчуття спорідненості, єднання людей одне з

одним. Тому багато народів мають у своїй історії «танці по колу», сплітають руки на плечах один одного чи просто тримаються за руки. Таким чином, танець дає необхідну енергію для переживання тяжких життєвих подій.

Із часу появи книги Ф. Ніцше «Так казав Заратустра» (1885) стиль танцю став еквівалентом тотожності душі й тіла. У його основі – перетворення всього важкого у легке, піднесення над жахом життя і відчуття його як джерела радості. За версією німецького філософа, Бог, що танцює, як наголошує Г. Хоменко, – не просто той, що літає, а такий, що схиляється перед ритмом, перед зафіксованим у ньому піднесенням і падінням [7, 33].

Ці іманентні властивості танцю якнайкраще вписались в концепцію українського відродження початку ХХІ ст. Образ іспанської Реконквісти, що буквально означала воскресіння народу, символізував «духовне очищення України шляхом створення надійного парaprostору – магії текстів» [1, 4]. Н. Зборовська розвинула цю ідею і досить вдало обіграла у своєму романі, де якраз прослідковується сприймання українцем самого себе крізь дзеркало іспанської культури.

У інтерв'ю журналові «Річ» письменниця розповіла про розробку означеної концепції слідом за Ю. Гудзем, «чудовим поетом-містиком і вірним другом» [1, 4]. «Української Реконквістою» мала бути названа літературна серія сучасних художніх творів, які працювали б на подібну епоху. За визначенням Н. Зборовської, символом Української Реконквісти є чоловічо-жіночий танець життя. І серія мала це демонструвати – «через чоловічий та жіночий голос» [3].

Таким чином, на думку О. Пронкевича, концепція Української Реконквісти – програма не лише відродження у сенсі Ренесансу (тобто повернення до забутих цінностей), а й регенерації, лікування, оскільки програма, обстоювана авторкою, передбачає стратегію психічної реабілітації українства [5, 72-73]. Засобом такого лікування, за твором, повинно стати неопоганство, ритуалізоване у вигляді танцю («болівудівське фламенко»).

Власне, у Н. Зборовської танець постає в кількох варіаціях (фламенко, танго) та кількох формах (танець-гармонія, танець-творення, танець-смерть, танець-вічність тощо).

Як зазначає сама авторка, «універсальним символом Реконквісти постає індійське фламенко – вогненний спалах життя перед лицем смерті, перемога над страхом і поневоленням» [1, 4]. Як синтез поетичного співу, танцю, музики індійське фламенко виникло на основі східного ритуалу поклоніння Вогню-Сонцю (від «фламма» – полум'я, вогонь), а значно пізніше видозмінилося на одній із територій Іспанії – Андалузії – під впливом культур різних народів: арабської, християнської, єврейської та циганської.

За С. Липинською, феномен танцю фламенко полягає в тому, що це танець одиночний, тобто явище рідкісне, оскільки танець виник як колективне дійство [2]. Практично в усіх народних танцях рух має спрямованість від танцівника, у простір. У фламенко навпаки – танцівник бере енергію іззовні та акумулює в собі, відповідно, його рухи мають акцент «до себе».

Із психологічного погляду, ритуальний та поетичний танець пов'язані із психічним перевантаженням, від якого танцівник звільняється, розрядивши пристрасть своєї душі, переживши екстатичну насолоду свободи. Тому у своєму ідеальному вимірі магичний танець символізує віртуальне самогубство: втілює пристрасне бажання визволитися від тілесної неволі і стати чистим духом [1, 5]. Саме таке завдання виконують танцювальні тури головної героїні антироману Дзвінки.

Наприклад, танець-гармонію зображено в епізоді з дитинства жінки – її зустрічі зі старим циганом. Циган дав їй важливі настанови: «Танцювати, дитино, це – плакати... Але ти не можеш плакати. Тому – танцюєш. Твої руки повинні стати сльозами, твоє тіло повинно заплакати рікою... І це має бути красиво! Бо плакати в танці – це красиво» [1, 17]. Цей танець символізує в тексті збереження родових традицій: «Їй тоді здавалося, що вона вічно знала цей танець, що вона його не раз танцювала» [1, 18].

Танець вічності, танець на межі – ще один із яскравих моментів, який має символічний зміст. Дзвінка танцює на столі, по краю стола, як по смертельній межі – поза реальним простором: «Навколо – немає поля, поле – лише у твоїй душі. Ти стримуєш його в тілі й повинна показати це, танцюючи... Це смертельний танець!... Це вічний танець!» [1, 44].

Танець Дзвінки із Сонячним Другом виражає тяжіння до єдності людської душі з Богом. Цей танець можливий лише при розутіленні – скиданні власного тіла, відреченні від усього земного. Сонячний Друг є символом чоловічої сутності, тоді як «безтілесна» Дзвінка – жіноча сутність. Тож їх синтез є основою концепції Української Реконквісти, а сам танець – початком чогось нового, що дозволяє відчутти себе органічною частиною безмежного Всесвіту, а не лише конкретного хронотопу: «легко й граціозно наближалось українське-індійське-іспанське фламенко» [1, 281].

Ще одним різновидом танцю, що висвітлює ідею «Української Реконквісти», є танго. Кожен танець має своє риторичне послання, яке можна майже безпомилково перекласти словами, і танго, за версією О. Синчак, ексцентричними жестами повідомляє: «Я тебе хочу» [6]. Перша асоціація, що виникає від цього танцю, – це «пристрасть», вираження власних почуттів через рухи тіла під музику.

Танго постало із суміші різних культурних елементів: африканських, іспанських, італійських, кубинських, французьких. Танець зародився у середині XIX ст. у середовищі нижчих класів. Це своєрідна модель взаємостосунків жінки і чоловіка. Тісні обійми, близькість тіл – те, через що критикували танго, підкреслювали, що тілесний контакт і ведення в танці відбувається не завдяки положенню рук, плечей чи ніг, а енергією тілесних рухів партнера, силою почуттів, які струменять із його грудей.

У танго жінка має змогу бути водночас слабкою і сильною, фемінною і маскуліною, а чоловік натомість – чуттєвим і невідступним. Недарма О. Синчак порівнює танго із «апокаліптичним танцем постмодерну, адже воно допомагає розкрити горизонти трансценденції і постирати деякі набридливі ярлики реальності. Поза чим – лише двоє... у позачасі і безмежжі почуттів» [6].

Н. Зборовська у романі переробила міжнародний танець танго на власне український варіант – гуцульське танго. Вона зазначила, що танго символізує магічну дію, яка протанцюється для тореадора перед його смертельним боєм із биком [1, 184]. Демонструючи цей танець перед тореадором, танцівниця ритмічними рухами замовляє його від смерті, вимолюючи для нього у Бога вічне життя. Вона також символічно танцює перед Богом зі ставкою на своє тіло, на своє вивольнення. Однак так само, як і бій, танцювальна партія може мати різний характер.

Наприклад, танго Любомира та Дзвінки – це танець-бажання. Дзвінка вчить коханця слухати насолоду танго, чути «кроки у цієї музики, як вона тихесенько наближається звуком до твого тіла, так, ніби ти одяг навушники і слухаєш» [1, 186]. Це танго Сонця та Землі, де, відповідно, Сонце – Любомир, а Дзвінка – Земля. Відтак, мета означеного пристрасного танцю – «обнятися у любові» [1, 186].

Протиставленням до цього «любовного танго» постає танцювальна партія Дзвінки та гуцула Назара, де танець символізує протистояння чоловічої і жіночої сутності, аж до повного знищення. У цьому червоно-чорному танго в живих має залишитися лише один: «Три кола стають чорним колом, три кола стають кровавим колом, три кола стають кроваво-чорним колом, всі кола розриває Дзвінка» [1, 189]. Аргентинське танго переходить у гуцульське, їх змінює індійське фламенко («вогняне фламенко»), «дев'ятикратне» танго. Символічна нумерологія лише підкреслює глибинний сенс танцю.

Три трикілля танго, яке виконують Дзвінка і гуцул, символізують поступове очищення. Йдеться про танець із духом смерті: «Це смертельний псалом, з якого немає виходу» [1, 192]. Коло за колом, від червоно-чорного до білосніжного – відбувається відродження душі Дзвінки: «Білосніжно танцює танго – на третьому трикіллі, на дев'ятому колі, на зеленому полі – на Полі Вічності» [1, 192].

Крім того, танго постає у цю мить і як танець ревності, вивільнення природних інстинктів, з'ясування приналежності жінки чоловікові: «Ти чия? Мого друга чи моя?» [1, 190]. Тут авторка показує, що танець без духовної єдності призводить до духовної смерті.

Отже, міфологема танцю реалізована у творі «Українська Реконкіста» у вигляді фламенко й танго, танці реальному й віртуальному, духовному й тілесному тощо. Кожний тур танцю має своє смислове навантаження: танець-життя, танець-смерть, танець-відродження, танець-гармонія і танець-вічність тощо. Таким чином, антироман Н. Зборовської розкриває процес вивільнення душі у танцювальному русі, перехід від самотності творчої особистості, здатної відчувати істину, до виплеску пристрасті, яка вносить сум'яття в душу, у парних турах танцю аж до гармонізації власного буття. При цьому міфологема танцю в тексті органічно переплітається з іншими складовими авторської концепції національного відродження: топосами Сонця, Великої межі, Духу та ін., що дає підстави для подальшого студювання твору літературознавцями.

Список використаних джерел

1. Зборовська Н. Українська Реконкіста : [анти-роман] / Н. Зборовська. – Тернопіль : Джура, 2003. – 304 с.
2. Липинская С. Терапевтические и психологические аспекты танца фламенко в концепции танцевальной терапии / С. Липинская. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://psychol.ru/about/conferences/docs/detail.php?ID=1795>.
3. Мориквас Н. Українська реконкіста Ніли Зборовської / Н. Мориквас // Річ. – 2004. – № 12. – С. 2-5.
4. Морина Л. Ритуальний танець і міф / Л. Морина // Религия и нравственность в секулярном мире : Материалы научной конференции 28-30 ноября 2001 г. Серия «Symposium», вып. 20. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 118-124.
5. Пронкевич О. Українська національна ідентичність у дзеркалі іспанської культури / О. Пронкевич. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Magisterium/Lit/2007_29/11
6. Синчак О. Семіотична «квінтесенція» танго / О. Синчак. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.anthropos.net.ua/jspui/bitstream/123456789/776/1>

7. Хоменко Г. Юрій Яновський: танатологічна версія ранньої творчості / Г. Хоменко. – Х. : ХДПУ ім. Г.С. Сковороди, 1998. – 100 с.

Summary. The article examines poetic loading of the dance mythologeme in N. Zborovska's antinovel «Ukrainska Rekonkista». The problem is analysed by means of the transdisciplinary approach to the interpretation of this topos in the context of the author's conception of national revival. First of all, this conception is in the spiritual cleaning of the Ukrainian people, by dint of dance in particular.

Keywords: antinovel, mythologeme, dance, sacred.

УДК 821.111 : 7.034.7 (092)

М.О. Зуєнко

МЕТАФІЗИЧНА ПОЕТИКА ДЖОНА ДОННА В КОНТЕКСТІ БАРОКОВОЇ ПАРАДИГМИ

У статті розглянуто метафізичну поетику Джона Донна в контексті барокової парадигми. Особливості поетики митця проаналізовано на різних рівнях структури тексту: картина світу, тематично-мотивна організація, ліричний герой, художня образність, поетична мова. Висвітлено філософські категорії в поетичній системі митця – Любов, Життя, Смерть, Бог.

Ключові слова: метафізична поетика, тема, мотив, образ.

Англійська барокова лірика є синонімічним поняттям до терміну «метафізична поезія». Актуалізація метафізичної тематики англійської літератури зокрема кінця XVI – початку XVII століття зумовлена тим, що в цей період здійснюється чимало наукових відкриттів, які кардинально змінюють світогляд людини того часу, водночас відбувається становлення цілого ряду художніх явищ, які втілюють метафізичне сприйняття людини і світу.

Метафізичний підхід до зображення картини світу і визначення місця людини у всесвіті обумовлений намаганням митців знайти першооснови індивідуального і соціального буття, які уможливили розмову про людину у світі. Замислюючись над питанням про місце, роль людини в суспільстві і світі в цілому, митці доби бароко по-новому репрезентують людину і світ, які повсякчас змінюються. Поети-метафізики, які склали коло тогочасної інтелігенції Англії, у своїй більшості належали до духовенства, разом з тим радо приймали наукові теорії. У творах письменників-метафізиків розкрито цінності індивідуального життя людини, цінності взаємин людини і Бога в мінливому світі.

Метою нашого дослідження є виявлення поетикальних особливостей творчості Джона Донна в контексті загальноєвропейського літературного напрямку – бароко.

Під поетикою (за визначенням А.Ткаченка) розуміємо «техніку художньої творчості» [5, 138]. Слушними видаються роздуми літературознавця над тлумаченням поетики з точки зору формозмістової єдності художнього твору: «Серед названих значень, які містить у собі поняття поетики, є «художня форма». Справді, оскільки поетика більше звертає увагу на те, як «зроблено» твір, то вона ніби підходить до нього із формального боку. Але річ у тім, що «боків» у механістичному розумінні художній твір не має, оскільки він завжди постає в єдності «букви» і «духу» [1, 39]. Аналізуючи поетикальні особливості творчості митця, виокремлюємо особливості світобачення письменника, специфіку художньої картини світу, структури художнього образу, характеру ліричного героя, поетичної мови, жанрово-стильову своєрідність. Методологічною базою нашого дослідження з вивчення барокової парадигми стали праці Д. С. Наливайка, О.М. Ніколенко, Дж. Беннет. У зарубіжному та вітчизняному літературознавстві специфіка англійської барокової літератури є предметом дослідження багатьох дослідників: Дж. Беннет, А.Варрен, М.Віллі, Д.Р.Діксон, Р.Валлерштейн, В.Ферм, Р.Самарін, О.Ніколенко, Б.Шалагінов, О.Луценко, І.Магомедова та ін. Так, в російському літературознавстві метафізичну поезію досліджували в теоретичному та історико-літературному аспектах. Побіжно до питань поетики Джона Донна зверталися в докторських і кандидатських дисертаційних дослідженнях: Горбунов А. Н. «Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII вв.» (М., 1989), Макаров В.С. «Религиозно-философские аспекты творчества Джонна Донна» (М., 2000), Магомедова І. І. «Благочестивая» лирика Джона Донна в интеллектуальном и поэтическом контексте» (М., 2004), Луценко О. М. «Становление метафизического стиля в английской поэзии последней четверти

XVI века» (М., 2008.). Проте системні дослідження, що стосуються безпосереднього вивчення поетики Джона Донна на різних етапах його творчості, аналізу динаміки його стилю, в сучасному літературознавстві відсутні.

Характерною особливістю поетики Джона Донна є картина світу, яка відображає своєрідність мистецького бачення й способи художнього опанування дійсності, яка вирізняється складністю, суперечливістю і багатогранністю. Оскільки література бароко під впливом великих наукових відкриттів XVI-XVII століть пізнала безмежність світу, його здатність до постійного руху, змін та поновлення форм, то багатоманітність світу стає основним предметом творчості письменників доби бароко. Грандіозність світу у творах Джона Донна розкривається через зображення поєднаних, як в межах мікрокосму окремої людини, так і в макрокосмі Всесвіту, земного й небесного, вічного й тлінного, минулого, теперішнього та майбутнього. Важливими складовими картини світу є категорії часу й простору, в яких розкриваються проблеми об'єктивного й суб'єктивного. Так, місцем дії у творчості письменника є увесь всесвіт. А людина в Джона Донна постійно знаходиться на перехресті різних просторів і часів.

Досліджуючи зміни, які відбулися в світогляді письменника на прикладі сонетів ранньої творчості «Songs and Sonnets» (1590) і пізньої творчості «Holly Sonets» (1619), часо-просторові координати його віршів зазнають не горизонтального розвитку, а вертикального.

Перша збірка сонетів мала любовну тематику, що цілком відповідала способу життя «Джека Джонна» («Jack Donne»), так називав себе Джон Донн в юності, оскільки увесь свій час витрачав на жінок, книги, театр, морські військові походи. Так, на ранньому етапі творчості Джона Донна («Songs and Sonnets», «Elegies», «Letters in Verse») пріоритетною є тема любові, любові до жінки, зображення бурхливого переживання цього почуття на емоційному та інтелектуальному рівнях, його тлумачення на рівні міжособистісних стосунків і філософське потрактування сутності любові у Всесвіті. І.В. Скиба у дисертації «Парадигми образу жінчини в «елегіях» и «песнях и сонетах» Джона Донна» (2010) зазначає: «В «Песнях и сонетах», например, в отличие от «Элегий», на первом плане оказывается не гедонистическое, а напротив, философское, серьезное настраивание, осмысление любви как гармоничного союза мужчины и женщины» [4, 12].

Покажемо у даному сенсі є вірш Джона Донна «The good-morrow», у якому художній світ побудований за законами бароко. Задля увиразнення цінності обмеженого, затишного, таємного простору для двох, в якому володарює кохання, письменник звертається як до першооснов буття – міфічних образів, так і до побутових реалій. Спочатку письменник змальовує кімнату двох закоханих, як «the seven sleepers den» (за біблійним міфом у печері семеро молодих християн знайшли прихисток від переслідувань і проспали там два століття). В поетичний простір вірша залучений увесь Всесвіт з його минулим, теперішнім і майбутнім. Простір кімнати розширюється завдяки нагадуванню поета про відкриття мореплавцями нових земель, складання нових карт зоряного неба. Разом з тим письменник змальовує і величність внутрішнього світу людини, союз чоловіка і жінки називає Всесвітом, який складається з двох півкуль. У цьому союзі немає місця ні півночі, як символу зла, ні заходу, як символу смерті:

«Where we can finde two better hemispheares
Without sharp North, without declining West» [8, 49].

Відтворюючи образ Всесвіту і людини, ідеальними, з точки зору Джона Донна, є взаємини двох закоханих, для яких гармонійним є зв'язок між земним і небесним, життям і смертю, між Богом і людством. Таким чином, художній простір даного вірша є багаторівневим, він, то звужується до розмірів однієї кімнати, то водночас безмежно розширюється, сягаючи зірок. У цьому вірші виявилась ще одна особливість лірики Джона Донна як митця бароко. Це постійна зміна ракурсів зображення, вільний перехід від окремого факту земного існування людини до проблем світобудови:

«For love, all love of other sights controules,
And makes one little roome, an every where» [8, 49].

У пізній творчості Джона Донна, у час коли він прийняв сан священника, домінуючими стають релігійні теми. Ліричний герой Джона Донна йде нелегким шляхом до Бога. «Священні сонети» Джона Донна зібрані під заголовком «La Corona», за католицькою традицією це 7 віншувальних віршів на честь Діви Марії, в інтерпретації Джона Донна це 7 сонетів, адресованих Ісусу Христу. Перший з них розпочинається рядком «Deigne at my hands this crown of prayer and praise» [8, 429], а сьомий закінчується цими ж словами. Така циклічна композиція вінка сонетів обумовлює і одвічний кругообіг життя людини на землі, повернення людини до своїх першооснов у пошуках істини.

Джон Донн засобами мистецтва намагається наблизити Бога до земного існування, говорить про терновий вінок Христа як про дарований людству вінок вічної слави, для того хто впустить Бога у своє серце. Засобами мистецтва письменник прагне внести високий, божественний початок в реальний світ:

«But what thy thorny crowne gain'd, that give mee,
A crown of Glory, which doth flower always» [8, 429].

Ліричний герой Джона Донна постійно звертається до Бога за пошуком моральної підтримки. Увесь поетичний простір сонетів заповнює «All», тобто Ісус Христос. У сонеті «Annunciation» (укр. Благовіщення) актуалізується категорія «життя», вона тлумачиться в метафізичному смислі, оскільки життя має сенс тільки тоді, коли співвідноситься з вищими цінностями. З образом Бога пов'язаний у Джона Донна і образ світла життя, який протиставляється всезагальній темряві-смерті. Боротьба темряви і світла, життя і смерті є улюбленими мотивами творчості митців-бароко. Цей мотив є домінантним і в даному сонеті. У фіналі твору божественне світло і духовне життя перемагають, новий шанс на вічне спасіння дарується світові. Просторовий образ «little roome» в даному сонеті набуває вже іншого міфопоетичного змісту – блаженного чрева богоматері.

«Ere by the spheres time was created, thou
Wast in his minde, who is thy Sonne, and Brother,
Whom thou conceiv'st, conceiv'd; yea thou art now
Thy Makers maker, and thy Fathers mother,
Thou' hast light in darke; and shutst in little roome,
Immensity cloysterd in thy deare wombe» [8, 430].

Джон Донн зображує драматизм духовного стану людини своєї епохи через синтез інтелектуального й емоційного. В його творах образи завжди динамічні, динамічною є й думка письменника. Звідси афористичність поетичного мовлення, тяжіння до філософських сентенцій. Проте інтелектуальність не зменшує емоційну напругу творів. Британська дослідниця Джонна Беннет підкреслює, що читати твори поетів-метафізиків – «це ніби-то вирішувати складну математичну задачу».

Кожен вірш Джона Донна має афористичне закінчення, це, як правило умовне речення, яке за своєю природою містить настанову на виконання, повчання. Адже в бароковій літературі митець завжди поведир, своїм словом він проповідує істину. Скажімо, в аналізованому сонеті «The Good-morrow» фінал вірша є умовним реченням, тож за неможливості реалізації поставленої умови. Читач може передбачити подальший розвиток сюжету. Ніби-то і відкритий фінал цього вірша породжує певну недомовленість, утаємничує страхи двох закоханих. Проте заданий порядок слів у реченні, неминуче вводить у текст вірша тему смерті і увиразнює ідею ефемерності любові:

«If two our loves be one, or, thou and I
Love so alike, that none doe slacken, none can die» [8, 49].

Особливе місце в поетичній системі Джона Донна належить категоріям Життя і Смерті. У літературі бароко життя – це категорія мінлива, непередбачувана. Життя відповідно до уявлень бароко містить в собі здатність до безкінечного розвитку, руху. Для творчості Джона Донна й англійських поетів-метафізиків, життя і смерть – це Божий задум, закон Буття. Проте А. Арбор в передмові до повної збірки віршів Джона Донна зазначає: «Смерть була для Донна одержимістю. Тоді як його любов до любові була нестала, хоча всепоглинаюча, ефемерна, хоча й всеосяжна, його ж любов до смерті була постійною, сталою, непохитною. Він розумів смерть не лише метафорично, як то у випадку розлучення двох закоханих, але і як вид танення (розкладання), який є очікуваним і актуальним для сьогодення» [8, 31]. Луїз Марц підсумовував: «У любовних віршах Джона Донна основними темами є пошук місця любові і смерті у фізичному світі. Ця проблема розкривається в різні способи: почасти імпліцитно, інколи експліцитно, пишучи про безсмертність любові, то декларуючи про її безцільність [9, 172].

Естетична гра з художньою реальністю є характерним поетичним прийомом у творчості поетів-метафізиків. Для поезики Джона Донна характерні вільні переходи з одного простору в інший, рівноцінні посилання, як на образи античної міфології, так і біблійного міфу. Доба Бароко є синтезом античної і середньовічної культур. Слушною є думка С. Кримського щодо специфіки українського бароко, що можна застосувати і до загальноєвропейського бароко: «Для бароко було типовим те специфічне засвоєння античності шляхом її християнського перетлумачення, що його розпочали ще святі отці» [6, 24].

Отже, творчість Джона Донна спрямована на висвітлення комплексу філософських проблем: сенсу існування, співвіднесення тлінного й вічного, духовного й тілесного, добра і зла. Як засновник метафізичної школи поезії в Англії Джон Донн у своїх творах осмислює важливі категорії: Любов, Бог, Життя, Смерть та ін. Художні образи в ліриці Джона Донна мають метафізичний зміст, відображають складні світоглядні шукання автора й ліричного героя, пошуки Бога, шляхів одухотворення світу. Тема любові є провідною в ліриці Джона Донна, якщо в ранній ліриці домінантною є тема любові до жінки, то в зрілій ліриці – це вже тема любові до Бога. Основою поезики Джона Донна є постійні зміни ракурсу зображуваного – від реалій дійсності до проблем світобудови. Динамічні образи, сюжети, теми увиразнюють мінливий характер епохи, в який писали митці бароко.

Список використаних джерел

1. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Наливайко Д. С. – К. : Мистецтво, 1981. – 287 с.
2. Ніколенко О. М. Бароко. Класицизм. Просвітництво / Ніколенко О. М. – Харків : Ранок, 2003. – 224 с.
3. Поетичні майстерні [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://maysterni.com /user.php?id=629&t=1&rub=183>
4. Скиба И.В. Парадигмы образа женщины в «элегиях» и «песнях и сонетах» Джона Донна : дисс. ... канд. филол. наук. : 10.01.03 / Скиба Ирина Васильевна. – Смоленськ, 2010. – 219 с.
5. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник для гуманітаріїв / Анатолій Ткаченко. – К.: Правда Ярослави́чів, 1997. – 448 с.
6. Українське бароко / [ред. Л. Ушкалов, кер. проекту Д. С. Наливайко]. – К. : АКТА, 2004. – 635 с. – (Бібліотека державного фонду фундаментальних досліджень).
7. Bennet J. Four Metaphysical Poets : Donne, Herbert, Vaughen, Crashaw | Joan Bennet. – Cambridge, 1953. – 317 p.
8. Donne J. The Complete English Poems / John Donne. – London : Everyman's library, 1991. – 570 p.
9. Martz L. John Donne: Love's Poetry / Louise Martz // John Donne. Songs and Sonets : A Casebook. – London, 1973. – P. 150–189.

Summary. The article deals with the poetics of John Donne in the context of baroque paradigm. The peculiarities of artist's poetics are studied on the different structural levels of the text : the picture of world, theme and motive organization, lyrical hero, artistic devices, poetical language. The philosophical categories of the artist's poetical system such as Love, Life, Death, God are considered.

Key words: metaphysical poetics, theme, motive, image.

УДК 82-1/29

Б.П. Иванюк

СТИХОТВОРНАЯ ВАЛЕТА: ЖАНРОЛОГИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ

Стаття пропонує теоретичний опис віршованої валети, її модифікацій у системі поетичних жанрів на матеріалі світової лірики.

Ключові слова: валета, жанровий мотив, поезія.

Предварительное словарное содержание валеты вполне ограничивается следующим определением – лирический жанр прощания (от лат. vale – прощай). Жанрологические источники умалчивают о её происхождении. Оно не прослеживается ни в мифоритуале, ни в народной календарно-обрядовой поэзии в отличие от большинства традиционных жанровых форм. Неизвестен и первообразец, который мог бы стать началом её литературной истории и обеспечить ей внутреннюю «память жанра» как обязательного условия для её собственного же диалогического развития. Проблематичным представляется и выбор из всего многообразия текстов, предложенных мировой поэзией, канонического, свидетельствующего о завершении традиционализации её атрибутивных признаков уже даже потому, что таковым соответствует в полной мере лишь вышеупомянутый жанровый мотив, остальные же следует признать либо исторически относительными, либо факультативными, либо вообще акцидентными.

Мало того, идентификация валеты как самостоятельной жанровой формы осложнена ещё и принадлежностью атрибутированного ей жанрового мотива прощания многим жанровым формам. Во-первых, он обязателен для старопровансальской альбы, с достаточной вероятностью входит в тематическую композицию элегии, романса, песни, плача, эпитафии, тестаменты, а также арабской касиды, японских нагаути и танка, сиамского нирата (элегия разлуки) и др. Во-вторых, он нередко скрещивается с другими жанровыми мотивами, к примеру, мнемоническим «Памяти...» («Прощание с Вадимом Кожиновым» Ю. Кузнецова), tristia и ляменты («Как грустно, что с тобой расстаться должен я...» венгерского поэта XVI в. П. Борнемисса), «последнего стихотворения» («Последнее прощай» филиппинского поэта XIX в. Х. Рисаля), реквиема («Прощание с друзьями» Н. Заболоцкого).

Кроме того, жанровый мотив валеты встречается в анабасисе («Три дня» О. Николаевой), анакреонтике («Прощальная песнь в кругу друзей» С. Раича), идиллии («Прощание с деревней» А. Майкова), инвективе («Прощай, немытая Россия...» М. Лермонтова), исповеди («Прощание» Е. Пчилки), кантате («Прощальная песнь воспитанников Царскосельского лицея» А. Дельвига), оде («Прощальная ода» И. Бродского), пасторали (конже «Песня. Прости, любезный мой пастух...» Е. Кострова), призыве («Прощальная» М. Исаковского), псогосе («Прощание с Петербургом» Ап. Григорьева), тюремной лирике («Прощание с друзьями» П. Васильева), эклоге («Прощай, Париж» французского поэта XVI–XVII вв. Ф. Менара), экспромте («Экспромт на прощание с друзьями А.И. и С.И. Тургеневыми» В. Пушкина), эмбатерии («Прощание славянки» В. Лазарева, муз. В. Агапкина). Основной же корпус текстов позволительно отнести к видовой категории «стихотворения на случай» с характерной для него референтной привязкой к конкретной ситуации и/или объекту лирической рефлексии, что является, в частности, типологическим признаком посвяtitельных жанров.

Будучи риторическим высказыванием, валета включает в себя такие обязательные компоненты, как объект, субъект и тема. Пожалуй, самым прочным основанием для её предварительной систематизации может служить объект прощания в трёх наиболее частотных вариантах: прощание с человеком, прощание с местом своего пребывания, прощание со своим прошлым. Во многих случаях эти варианты переплетены, а потому их различение имеет условный характер: «Прощание» В. Кюхельбекера, «Прощание приговоренного к ссылке» грузинского поэта XIX–XX вв. И. Евдшвили, «Прощание с Флоридой» У. Стивенса (США, XIX–XX), «Сонет прощания» А. Граши (Армения, XX), «Прощание» Ага Шахида Али (США, XX), «Судьба жестокая свершилась надо мной...» Д. Ахшарумова, «Прощание с Политехническим» А. Вознесенского.

Первый вариант представлен многообразными тематическими вариациями, самой распространённой из которых является любовная валета: «Песня прощания» Г.А. Бредеро (Голландия, XVI–XVII), «Прощальная речь о слезах» Д. Донна (Англия, XVI–XVII), «Прощание воина» У. Дэвенанта (Англия, XVII), «Прощай! И если за других...» Дж. Байрона (Англия, XVIII–XIX), «Прощай, Сюзон!» А. Мюссе (Франция, XVIII–XIX), «Прощание» А. Мицкевича (Польша, XVIII–XIX), «Прощай!» Л.Г. Веерта (Германия, XIX), «Прощай, прощай, цветочек милый...» литовского поэта XIX в. А. Венажиндиса, «Прощание» А.Ч. Суинберна (Англия, XIX–XX), «Прощание» Г. Аполлинера (Франция, XIX–XX), «В последний раз твой образ милый...» А. Пушкина, «Итак, прощай! Впервые этот звук...» М. Лермонтова, «На прощанье» Е. Ростопчиной, «Прощание» И. Бунина, «Ну прощай, прощай до завтра...» А. Кушнера и др.

В старопровансальской поэзии любовная валета, куртуазная по характеру, имела самостоятельное терминологическое название – комджат («К вам, моя Донна, пришел я просить...» трубадура XII–XIII вв. Пейре де Барджака).

Не менее разработанный в мировой поэзии и второй вариант, развёрнутый исключительным многообразием локальных, национальных и региональных топосов: «Прощание с кельей» средневекового латинского поэта VIII–IX вв. Алкуина; сиджо «О гора Самгаксан! Уезжаю!» Кима Санхона (Корея, XVI–XVII), «Прощание» (с Италией) А. Ламартина (Франция, XVIII–XIX), «Прощальный сонет реке Даддон» У. Вордсворта (Англия, XVIII–XIX), «К морю» А. Пушкина, «Прощанье» (с Парижем) В. Маяковского, «Прощай, Баку! Тебя я не увижу...» С. Есенина, «Прощай, Париж!» В. Сосноры, «Прощай, Москва, созвездие дорог!» и «Прощай, Москва, не надо слов и слез...» Ю. Визбора, «Прощание с Москвой» М. Анчарова. Оригинальным в этом ряду является «Прощание» (с Землей) П. Неруды (Чили, XX) и т.д.

Наиболее частотной вариацией этого жанрового мотива является прощание с родиной или родным краем: песня безымянного ваганта «Прощание со Швабией», «Прощание с родиной» Р.М. Баральта (Венесуэла, XIX), «Прощание» грузинского поэта XIX–XX вв. А. Церетели, «Прощание» В. Кюхельбекера, «Прощанье с краем, откуда я не уезжал» Н. Огарева, «Прощай, родимая сторонка...» С. Клычкова, «Прощай» В. Шершеневича и др.

К основным вариациям жанровой рефлексии третьего объекта относятся – мотив прощание с юностью («Прощальная песня» средневекового ваганта Петра Блуаского, «Прощание с юностью» словенского поэта XIX в. Ф. Прешерна, «Прощальная песня из недоконченной поэмы» Н. Кукольника, «Прощай, прощай, моя юность» Д. Кедрина, «Прощание с юностью» В. Луговского) и мотив прощание с жизнью («Прощание с жизнью» французского поэта XVIII в. Н. Жильбера, «Прощай навеки» туркменского поэта XVIII–XIX вв. Сеиди, «До свиданья, друг мой, до свиданья...» С. Есенина). Французский средневековый вариант «прощания с жизнью» получил название конже (фр. – прощание), к примеру, одноименные, написанные в разное время, но однотипной «гелинандовой строфой»¹, «Songe» трёх жонглёров из г. Аррас – Ж. Боделя, Б. Фастуля и А. де ла Галья.

Помимо произведений с этими типичными для валеты тематическими мотивами, встречаются эксклюзивные образцы этой жанровой формы, к примеру, «Прощание» (с надеждой) Ф. де Лемене (Италия, XVII), «Прощанье с зимой» Г. фон Фаллерслебена (Германия, XVIII–XIX),

«Прощание с актёрской жизнью» и «Прощание с 1844 годом» Ш. Петефи (Венгрия, XIX), «Прощальная песня», посвященная мигрирующим воробьям, Р. С. Хилльера (США, XIX–XX), «Прощание халатом» П. Вяземского, «Прощанье» (с растениями) С. Городецкого, «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был...» А. Тарковского, «Крым. Ялта. Прощание с Империей» О. Забужко).

Особой строкой выделим валеты на литературную тематику: «Прощание мистера Роберта Геррика с поэзией» Р. Геррика (Англия, XVI–XVII), «Прощание» (с «лирой») Э. Тегнера (Швеция, XVIII–XIX), «Прощание с элегиями. *Прощайте, миленькие бредни...*» Н. Языкова.

Валета нередко обогащается мотивами разлуки, встречи, напутствия, возвращения и т.п.: «Стихи на прощание» китайского поэта V–VI вв. Фань Юня, «Свидание и разлука» И. В. Гете (Германия, XVIII–XIX), «Возвращение» французского и немецкого писателя XVIII–XIX вв. А. Шамиссо, «Наследному принцу Веймарскому, когда он отправлялся в Париж» Ф. Шиллера (Германия, XVIII–XIX), «Прощание с небом» индийского писателя XIX–XX вв. Р. Тагора, «Ода покинутому дому» П. Неруды, «Прощай, отчизна непогоды...» Е. Баратынского, «Встреча» Я. Полонского, «До свидания» Ю. Жадовской, конже «Прощание умирающего» И. Алякринского, «Прощанье» В. Сосноры).

Тематической гибкости валеты соответствует и аморфный характер её формы. О ней можно судить лишь в дескриптивных, а не структурных параметрах, поскольку она не подчинена правилам внешней (архитектонической) и внутренней (композиционной) организации.

Атрибутивный мотив валеты способен реализоваться в разнообразных жанрово-строфических модификациях: сонет «Не намереваюсь возвращаться на родину» Б. Дотти (Италия, XVII), миннезанг крестоносцев «Привет прощальный мой собрату и соседу...» Г. Ауэ (Германия, XII–XIII), «Мурабба² на прощание с любимой» М. Ибн Эзра (Испания, XI–XII), станс «Морна прощания» Э. Тавареса (Острова Зеленого Мыса, XX) и т.д.

Адаптивный характер валеты подтверждается и тем, что она нередко фигурирует в роли компонента композиционного целого, в частности, жанровой вставки: «Послание друзьям о прелестях дамы Луизы Лабе» Л. Лабе (Франция, XVI); прощальный монолог героя в «унылой элегии» французского поэта XVIII–XIX в. Ш. Мильвуа «Падение листьев»; «Куинь Тхы прощается с жизнью» в романе в стихах вьетнамского поэта XVIII–XIX вв. Фам Тхая «Вновь обретенные гребень и зеркало»; в элегии «Вечер разлуки» грузинского поэта XIX в. Г. Орбелиани; в плаче «Критянка в море» И. Гольц-Миллера; песня Разина «А и прощай ты донская дороженька...» в поэме В. Каменского «Сердце народное – Стенька Разин»). Не менее частыми являются и наоборотные случаи включения в валету разножанровых вставок: мадригал в «Прощании с Мальтой» Дж. Байрона; инвектива в форме персонажного монолога в «Прощании греческого патриота с дочерью ренегата» испанского поэта XIX в. Х. де Эспронседы; одна из частей стихотворной биографии Э.М. Эстрады (Аргентина, XIX–XX) «Эзекиель Мартинес Эстрада» представляет собой валету («Отъезд»), как и «Прощай» П. Неруды – одну из песен поэмы «Непогребенная».

В границах композиционного целого валета часто контаминирует с иными тематическими мотивами: в стихотворении китайского поэта XI в. Су Дун-по «Вторю стихотворению Тао Юань-Мина «Довольно вина!» прощание с братом сменяется зарок не пить вино; у него же – в «Прощаюсь с Чэнь Чжу» мотив прощания завершает полимотивное по характеру стихотворение; «Прощание» П. Якубовича состоит из двух тематических частей: прощание с прошлым и обращение к потомкам; в стихотворении армянского поэта XIX–XX вв. И. Иоаннисиана «Прощайте, солнце и весна...» мотив прощания с беззаботной юностью сменяется мотивом долга перед народом; «Сентиментальное прощание» (с кинотеатром «Спартак») В. Гандельсмана пуантируется клятвой.

Может входить валета и в стихотворный цикл, к примеру, «Прощальная песнь. В последний раз приволье жизни братской...» Н. Языкова завершает анакреонтические «Песни» после сколия, напутствия, завещания, любовного дифирамба.

Всё это в целом свидетельствует о жанровом протезизме валеты, о её высокой жанровой валентности и, как следствие, о присущей ей инициативной установке на осуществление жанрового синтеза (к примеру, эпитафийный плач туркменского поэта XVIII в. Шейдаи «Прощание с сыном»; сплетение жанровых мотивов пасторали, эклоги и палинодии в «Прощании» Н. Николаева; «При прощаниях. Три импровизированные пьесы» А. Хомякова – последовательно объединенные жанровым мотивом прощания сколий, идиллия и элегия; «Morituri» Д. Мережковского – написанная сдвоенной секстиной коллективная валета-конже с мотивом тестаменты).

Валета воспроизводит «пограничную ситуацию» человеческого существования, при этом её жанровый пафос характеризуется достаточно разнообразным стиливым интонированием – от глубокой печали («Прощай» туркменского поэта XVIII–XIX вв. Зелили, «Прощай. Скорбная песня из Америки» Г. Фрёдинга, Швеция, XIX–XX) до шутки («Прощай, любовь!» Т. Уайетта, Англия, XVI), от иронии («Поэт прощается с девушками» Э. Каррансы, Колумбия, XX, «Прощайте, мадмуазель Вероника» И. Бродского) до хулы («Прощание с городом Байя по случаю отплытия в Анголу» Г. де Матоса Гера, Португалия, XVII). Такой стиливой разброс свидетельствует об от-

сутствии у валеты собственного жанрового стиля как композиционно-речевого исполнения жанрового канона, как выразительной ипостаси жанровой формы.

Для поэтики валеты характерно авторское подчеркивание жанра в названии произведения или его первом стихе, обращение к объекту лирической рефлексии («Прощание с саблей. *Прости, дорогая красавица брани!*» В. Бенедиктова), использование риторических и композиционных фигур для создания тематического повтора, в частности, анафоры («прощай») и композиционного кольца в стихотворениях португальского поэта XIX в. А. Нобре «Прощай! Во время грозы у побережья Англии» и «Прощай, моя умница!» татарского поэта XX в. М. Джалиля, синатройсма³ («Прощай, любовь, прощайте, молодухи...» Э. Дешана, Франция, XV–XVI), рефрена (благословение «О жизнь моя, душа моя и плоть, / Жена любимая, храни тебя господь!», завершающее каждый секстет «Прощанья» Ш. Петефи; холостой стих – «Прощайте, фонари мои» – в тонах «Прощанья с фонарями» К.И. Галчинского (Польша, XX). Преимущественная форма жанровой речи В. – монологическая, представленная двумя вариантами: авторская (от имени лирического героя) и «персонажная» («Прощание аравитянки» В. Гюго, Франция, XVIII–XIX, «Прощанье казака» М. Милонова); встречается и диалогическая («Прощание Кемпирбая» казахского акына XIX в. Кемпирбая). Причем, предметное обращение к объекту прощания не только выражает жанровую, а через неё и авторскую модальность, но в той или иной степени опосредованности – и саморефлексию поэта как проявление метода лирической медитации, что позволяет придать любой речевой форме валеты значение скрытого солилоквиума.

И последнее. Как один из наиболее давних, устойчивых и сквозных в мировой поэзии жанров, миметически ориентированных на воспроизведение экзистенциальной проблематики, валета не ограничена историческим хронотопом в отличие, скажем, от оседлых, прописанных в малом времени жанров, как, к примеру, в европейском Средневековье второстепенные попрошайня, ди и др. с их циклической жизнью, и отличается перманентной актуальностью, хотя активность её востребования зависит и от литературных обстоятельств. Наиболее радикальные из них связаны со сменой художественной парадигмы, обусловленной новым самочувствием человека. Конечно, это самочувствие имеет временной характер, однако при его метаисторической диагностике на основании аксиологического отношения к традиции можно утверждать два типологически противоположных модуса отношения к ней. На языке литературных понятий эта типология будет именоваться элегической и иронической, а применительно к предмету нашего обсуждения можно, как говорят, «в первом приближении» также различать валету по доминирующему в ней соответствующему пафосу. Каждая из этих типологических модификаций валеты может стать приоритетной в разных литературных практиках – как коллективных, так и индивидуальных в зависимости от ситуативных установок, шире – от художественных ориентаций цехового или персонифицированного автора.

Примечания

1. По имени Гелинанда из Фруамона, автора дидактической поэмы (ди) «Стихи о Смерти» (около 1195 г.), каждая строфа которой (всего 50) написана 12-стишным восьмисложником.
2. Четверостишная форма восточного стихотворения арабского происхождения.
3. Стилистическая фигура, один из приёмов амплификации, перечисление предметов или его признаков (чаще через синонимию).

Summary. The article offers the theoretical description of the poetic valeta, modifications in the system of genres of poetry on the material world lyrics.

Keywords: valeta, genre subject, poetry.

УДК 111.112.2'373.612.2

В.О. Казимір

ЗНАЧЕННЯ ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЕФІНІЦІЙ ДЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОЦЕСІВ АРХАЇЗАЦІЇ В ЛЕКСИКОНІ СУЧАСНОЇ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Автор статті досліджує феномен архаїзації в лексиконі сучасної німецької мови та значення лексикографічних дефініцій для аналізу лексики, яка виходить із вживання та існує в периферії мовної лексики.

Ключові слова: архаїзм, лексикографічні дефініції, лексикон.

Лексикологічні дослідження останніх років характеризуються зростаючим інтересом до проблем розвитку мови, до механізму удосконалення засобів лексичної номінації, вияву тенденцій розвитку слова і лексичного фонду в цілому, зокрема значну частину словника німецької мови охоплюють процеси архаїзації слів, тому ігнорувати таку групу лексики означало б спрощувати уявлення про динаміку словникової еволюції.

Розширенню теоретичної та дослідницької роботи в галузі лексикографії сприяють наявність розмаїття словників, потужний науковий потенціал сучасних мовознавців. У більшості словників використовується архаїчне значення слів, що дозволяє повністю розкрити семантику слів німецькою мовою

Характерною для мовного вираження культурного і цивілізованого життя є інформація, закладена в словниках національної мови. У наш час потреба у нових словниках зумовлена не тільки внутрішньомовними чинниками: зафіксувати й описати у словнику перш за все лексичний склад мови, а й зовнішніми, позамовними: існує далеко не десяток і навіть не сотня освідчених користувачів, яким потрібно знати, що означає те чи те слово, як його правильно вжити. Це й спричинило значний розмах лексикографії. Цей розмах має ще й культурно-ідеологічну складову, оскільки наявність словників у культурі народу є свідченням рівня цивілізаційного розвитку цього народу, його мовною історією, його мовним портретом [3, 3].

Зважаючи на важливість словників і лексикографічних даних, стаття присвячена вивченню феномену архаїзації та дослідженню його лексикографічного відображення. Під архаїзмом ми розуміємо родове поняття лексики, яка виходить з вжитку, проте існує в периферії мовної системи. Архаїзми є актуальною лінгвістичною проблемою, оскільки їх дослідження унаочнює процеси змінності мови, робить можливим визначити часові рамки її еволюції, передбачити подальший розвиток мовних одиниць.

Проблемі нашого дослідження була присвячена низка праць відомих вітчизняних та німецьких лінгвістів (В. В. Левицький, К. П. Суржикова, Kl.-D. Ludwig, Th. Schippan, E. Riesel).

Актуальність проблеми зумовлена також загальною тенденцією в сучасному мовознавстві до дослідження проблеми динамізму мови. Тому зростання суспільного значення таких проблем як мовна економія, динаміка лексику, мовні контакти та двомовність, мовна структура в країнах, що розвиваються, більшою чи меншою мірою пов'язані з проблемою архаїзації.

Сьогодні доволі складно дати більш-менш узагальнене й однозначне визначення терміну лексикографії, і що важливо, саме таке визначення, яке би враховувало всі її аспекти. Одним із чинників, який ускладнює дефінітивне осмислення терміну «лексикографія», є те, що формування лексикографії як лінгвістичної дисципліни усе ще триває. Інший чинник відсутності усталеного адекватного комплексного визначення цього розділу мовознавства лежить у площині неоднозначного трактування самої суті лексикографії. Йдеться про розуміння того, що саме належить до її компетенції – практика укладання словників чи теорія осмислення словникової параметризації мовної картини світу, чи ще якісь інші додаткові аспекти [3, 9].

Традиційно в мовознавстві лексикографію визначають таким чином: «Лексикографія, словникарство – розділ мовознавства, пов'язаний зі створенням словників та опрацюванням їх теоретичних засад. Відповідно до цього виділяють практичну і теоретичну лексикографію, тісно пов'язану з лексикологією. Лексикографія виникла з практичних потреб пояснення незрозумілих слів, яке початково здійснювалося у вигляді глос, тобто тлумачення написів на полях і в тексті рукописів книг. Першим дав визначення лексикографії Л. Булаховський, спочатку на сторінках «Введение в языкознание», а потім у «Нарисах з загального мовознавства»: «Лексикографією називається наукова робота по укладанню словників [1, 137; 2, 139].

Перші дефінітивні описи терміну лексикографія в українській мовознавчій традиції зорієнтовані на прикладний характер лексикографії – укладання словників; збирання слів і видання у вигляді словника. Первинність практики у лексикографії абсолютно вмотивована. Потреба тлумачення незрозумілих слів стимулювала роботу над словниками, чи практичним укладанням словників і, відповідно, практичну лексикографію, або словникарство. З часом практична складова зазнає систематизації й узагальнення. З'являються теоретичні праці, які супроводжують появу теоретичної лексикографії [3, 11]. Л. Паламарчук, дефілюючи лексикографію, урівнює практику і теорію словникарства, одночасно надаючи лексикографії науковій самостійності та повноцінності: «Лексикографія, як окрема галузь лінгвістичної науки, що займається теорією і практикою створення словників» [6, 3]. О. Кровицька пропонує такий погляд, що ґрунтується на осмисленні лексикографії як самостійної дисципліни з власною теорією і практикою: «у сучасному дискурсі лексикографія – це розділ мовознавства, що визначає теоретичні принципи укладання словників, вивчає типи словників; це також процес збирання слів певної мови, їх упорядкування, опис словникового матеріалу; це також сукупність словників певної мови і наукових праць із цієї галузі» [5, 4].

Проте сучасна європейська наука вже відійшла від полеміки навколо питання теоретичності і практичності лексикографії. І на сьогодні прийнято розрізняти лексикографію, або практичну лексикографію, та мета лексикографію, або теоретичну лексикографію, розуміючи під лексикографією автономну дисципліну, яка об'єднує технічні і теоретичні аспекти й користується положеннями різних мовознавчих дисциплін, таких, як лексична семантика, граматики, лексична статистика тощо [3, 12].

Лексикографічні праці посідають особливе місце в лінгвістичній науці, яка, з одного боку, фіксує основні здобутки теорії, а з другого – систематизує різноманітні дані про одиниці мови для користувачів та для розв'язання нових наукових завдань. У світовій лексикографічній практиці чітко вимальовується тенденція до закріплення в словниковій формі результатів вивчення всіх рівнів і явищ мовної системи, представлення у вигляді лексикону всіх мовних одиниць змістового й формального плану, а також відношень між ними. Але й теоретичне мовознавство пафосом вивчення будь-якого рівня або явища мови вважає побудову словника відповідних елементів, процедур, відношень. Річ тут не лише в тому, що словник виявляється найзручнішою формою фіксації наших знань про досліджуваний об'єкт. Прихованою, можливо, не завжди усвідомлюваною, але потужною пружиною визначеної тенденції є те, що вона закладає базу для максимально формального опису природної мови [8, 122].

Вважається, що ті мовні явища, які отримують формалізацію за допомогою лексикографічних методів та прийомів і фіксуються у словниках різних типів, уже теоретично опрацьовані і можуть бути описані більш-менш однозначно. Разом з тим на основі цих формалізацій можливе одержання й нових результатів теоретичного характеру; нові можливості в цьому напрямі надає використання сучасних комп'ютерних технологій.

Загальновизнано, що всебічний опис характеристик форми слова (граматичної семантики) та його змісту (лексичної семантики) належить тлумачним словникам, у процесі укладання яких виробився достатній досвід урахування багатоаспектності мовних одиниць: словозмінної системи, складності смислової структури слова, різнотипності значень, зв'язків лексичних значень з іншими характеристиками слова, системності взаємовідношень між одиницями лексики в цілому та інших.

Справді, тлумачні словники є джерелом величезного інформаційного та культурного ресурсу, причому, на відміну від енциклопедій, цей ресурс спрямовано на маніфестацію передусім лінгвістичних даних, за допомогою яких лексичні одиниці вписуються в систему мови на всіх її рівнях – і «формальних», і «змістових» [8, 15]. Тому не випадково, що саме багатотомні словники тлумачного типу вважаються найвищими досягненнями кожної національної лексикографії, і там, де такі словники створено, вони фактично набувають статусу національного надбання.

Як лексикографічні праці інтегрального характеру тлумачні словники є багатоцільовими і їхнє безпосереднє завдання – систематичне подання граматичної та лексичної семантики словникового складу відповідної мови. Тому в структурі словникових статей тлумачних словників виділяється ліва частина, де переважно концентруються граматичні характеристики лексем (частиномовна належність, словозмінні параметри, акцентуаційні особливості, для дієслів – вид, перехідність тощо), а також права, в якій подаються значення слів (формули тлумачення), їхні відтінки, фразеологізми, а також ілюстрації до всіх наведених семантичних елементів структури. Кожний великий тлумачний словник, крім відзначених має й свої індивідуальні особливості, закладені в його структурі та відображені у його метамові.

Для пересічного користувача тлумачний словник є універсальним довідковим виданням з мовних питань, тобто він виконує передусім пояснювальну та правописну функції. Для фахівців-лінгвістів і глибокодумних аматорів мови тлумачний словник розкриває свої «системні» таємниці. По-перше, його реєстр (або індекс), який для згаданих тут великих тлумачних словників налічує набагато більше 20 тис. одиниць, уже сам по собі є джерелом і водночас маніфестантом системності мови, оскільки він імпліцитно (а подекуди і явно) підтримує цілу низку мовно-системних відношень (словотвір, синонімія, антонімія, тезаурусні відношення типу «рід – вид», «частина – ціле», «комплекс – елемент», «причина – наслідок» тощо). Іншим джерелом системності виступає лексична замкненість словника, яка полягає в необхідності долучати до реєстру всі словникові одиниці, наявні у тлумаченнях. Менш формальною, але надзвичайно продуктивною є настанова повноти, яка вимагає подавати лексикографічні інтерпретації всіх (по можливості) семантичних станів одиниць реєстру.

Відзначені особливості (а це далеко не повний їх перелік) є засадничими, і лексикографи завжди намагаються дотримуватися їх у процесі укладання з більшою або меншою мірою послідовності. Проте перевірити, наскільки це вдалося зробити укладачам, практично не-

можливо. Крім цього, звичайний словник уже за своєю фізичною природою є закінченим статичним об'єктом, розширення якого неможливе, що є суттєвою вадою з огляду на втілення системного принципу лексикографічної репрезентації мовної структури. Нарешті, пошуковий апарат словника є дуже обмеженим і фактично дозволяє вести пошук тільки за реєстровими одиницями, оскільки вони розташовані в алфавітному порядку; спроби зробити пошуковими якісь інші елементи словникової структури виявились невдалими.

Тлумачні словники як галузь лексикографії слугують фіксації результатів досліджень у галузі семантики як розділу теоретичного мовознавства [8, 135]. Зазначений розділ через розмежування онтологічних, логічних і власне мовних категорій, усвідомлення впливу мови на індивідуальну та колективну людську свідомість, підсвідомість і мислення, становлення понять внутрішньої форми слова і внутрішнього плану мови в цілому та ін. остаточно сформувався в останній чверті XIX ст.

Широковизнаним є твердження про розгортання словником картини світу: «Занурюючись у світ слів, читач відкриває для себе живу картину суспільних відносин, побуту, національних знань і вмінь, уявлень про навколишній світ, закріплених у народі соціальних оцінок і кваліфікацій. В історичній перспективі постають зміни в суспільних ладах, у стані наукових знань, становленні й розвитку професій, у можливостях проникнути в світ природи» [8, 35]. При цьому картина світу і її відображення мовою набагато складніша, ніж та, що відтворюється власне найменуваннями. Це також картина зв'язків і відношень, що існують, по-перше, між предметами (явищами, ситуаціями); по-друге, між предметами (явищами, ситуаціями) і тими, хто їх сприймає й оцінює; по-третє, між самими такими кваліфікаціями й оцінками. «Одна з основних функцій мови – виражати зв'язаність, зчленованість усього існуючого – у словнику проектується на світ людини і його відображень і служить відтворенню існуючих у цьому світі відношень і залежностей. Словник служить джерелом, з якого черпаються дані про ці зв'язки. На основі аналізу значень відповідних слів, їх семантичних зближень і розбіжностей, аналізу службових засобів мови й розподілу їх функцій вибудовується каркас відношень в абстрагуванні від самих одиниць, які перебувають у певних відношеннях між собою» [7, 56]. Картина світу постає не просто як все поіменоване, але і як все співвідносне, пов'язане між собою і залежне одне від одного [8, 25].

До тлумачних словників звичайно «інкорпоровано» значну кількість параметрів лексикографування, включаючи й згадані вище, і тому вони часто стають основою для укладання інших лексикографічних праць – об'єктів «вторинної» лексикографії, а також можуть слугувати джерелом для створення комп'ютерних лексикографічних баз даних та автоматизованих систем опрацювання мови.

Процес саморегулювання лексичної системи – результат подання суперечності між станом системи і вимогами до неї. Мовець – той, що розмовляє – вибирає з існуючих слів ті, які можуть висловити його думки та почуття.

Сучасна мова – це продукт довгого історичного розвитку, в процесі якого мова змінюється. Зміни торкаються всіх сторін (рівні, яруси, аспекти) мовної структури, але діють в них по-різному. Історичний розвиток кожного рівня залежить від конкретних причин та умов, які стимулюють зміни в лексичному складі мови, в її фонологічній (фонетичній) організації, та в її граматичному устрої.

Історія мови розкриває усі процеси, які відбуваються в мові на різних етапах її існування. Причини (фактори змін, які є в мові), називають лінгвістичними (або інтралінгвістичними), а фактори, які пов'язані з історією народу, з загальним процесом розвитку суспільства, екстралінгвістичними факторами. Ці два поняття та дві сторони постійно діють разом.

Накопичення знань про історію розвитку різних сторін мови повинно призвести у підсумку до такого рівня підготовки, коли за допомогою словника, а значною мірою і без нього, можна пояснити джерела форм та явищ, які відображаються в будь-якому сучасному слові.

Тому, розглядаючи архаїзацію як одну з тенденцій розвитку словникового складу, слід зазначити головні її функції:

1. Архаїзми – це необхідний засіб комунікації про минуле. Ні історіографія, ні підручник не можуть відмовитись від історизмів з їх частково термінологічною функцією.

2. Автори використовують застаріле слово чи застарілу форму слова, щоб створити історичний колорит. Томас Манн майстерно використав німецьку мову часів Й.В. Гете у своїм романі „Lotte in Weimar“. Тут проілюстровано історичні рамки роману зі стилем епохи, з архаїстичною лексикою.

3. У архаїзмів є дещо інша функція, якщо вони використовуються для характеристики одного чи кількох образів художнього твору. Можна говорити тут про функцію ознаки, так як характеризується старинним словесним способом приналежність і складність покоління особистості. Це використовує, наприклад Томас Манн у „Doktor Faustus“. Зеренус Цайт-

блом розглядає себе як „нащадка німецьких гуманістів“ і використовує лексику гуманістично освіченого вченого (в часи фашизму): „Genius meines verewigten Freundes“.

4. У спонтанному вживанні слів архаїзми можуть сигналізувати про умови життя та про життєвий досвід представника.

Як і в неологізмах, можна перерахувати також і в архаїзмах різні тенденції розвитку німецької мови у різних німецькомовних країнах. В більшості тут йдеться про значення, які разом з їхніми денотатами більше не існують, але тут йдеться про конотативні слова, які більше не належать до групових лексичних складів існуючих соціальних груп.

Зміни лексики означають, що вона старіє, а також вимирає. Тому „архаїзм“ – це родове поняття для старіючої та застарілої лексики, яка існує в периферії мовної системи [7, 251]. У сучасному мовознавстві термін „архаїзм“ вживається як загальна назва для лексики, яка з різних причин знаходиться на шляху до старіння або вже застаріла, поняття архаїзму є відносною категорією, яка завжди співвідноситься з певним моментом в історії розвитку мови. Архаїзмами (в загальному розумінні) є при цьому не всі слова попередніх етапів розвитку мови, а лише ті елементи словника, які, маючи лінгвістичну цінність, характеризуються функціональною активністю в сучасному слововживанні. Процес архаїзації може проявляти себе в різній формі. Це пов'язане знову з причинами походження цього явища.

Причинами архаїзації можуть бути:

1. Слова застарівають, так як їхні денотати не вживаються. Такі слова більше не відомі і вживаються як історизми, тобто слова, якими позначають історичні положення речей, об'єкти, які служать комунікацією про минуле. Такі історизми виникають із всіх етапів історичного розвитку. Ми говоримо, наприклад, зі словами „Minnedienst“, „Turnier“, „Lanze“ про середньовічні звичаї, використовуємо „Dienstmagd“, „Knecht“, „Gutsherr“, „Pedell“, якщо говоримо про соціальні відносини минулого.

2. Слова застарівають і виходять з активного вжитку. [7, 251]

Матеріалом для аналізу послужили лексичні одиниці, застарілі слова, які вийшли з активного вжитку, або денотати яких й досі існують, але синоніми витіснили ці слова. Дані лексичні одиниці були виокремлені в результаті суцільної вибірки з авторитетних лексикографічних джерел (Duden. Deutsches Universalwörterbuch. – Н. 5, überarb. Aufl. – Mannheim: Dudenverlag, 2003. – 1192 S.) та джерел ілюстративного характеру («Süddeutsche Zeitung» «Thüringer Allgemeine Zeitung»).

Результати аналізу мовного матеріалу свідчать про те, що при допомозі лексикографічних джерел виявлено та виокремлено архаїзми, здійснено їх аналіз; визначено функціональний аспект процесів архаїзації в сучасних текстах. Комплексне висвітлення проблем лексикографування досліджуваних одиниць на рівні мікроструктури словника дозволило виявити системні відношення німецьких архаїзмів та розкрити механізм розвитку їхньої семантики.

Нами було виявлено архаїзми, які виходять з активного вжитку в соціальній сфері. Наприклад: **Eckblatt, das** – blattartige Verzierung an den vier Ecken einen Säulenbasis zwischen dem runden Säulenfuß und der quadratischen Platte des Sockels. **Eckbrett, das** – in die Ecke eines Raumes eingepasstes dreieckiges Wandbrett. **Eckensteher, der** – herumstehender Müßiggänger. **Eckmannschrift, die** – (nach dem Maler Eckmann) meistgebrauchte Schrifttype des Jugendstils. **Edelwestern, der** – eindrucksvoller und anspruchsvoller Western. **Eduktion, die** – Erziehung. **Ehrenbürgerrecht, das** – dem Ehrenbürger verliehenes Bürgerrecht. **Ehrengabe, die** – Gabe, mit der jmd. geehrt werden soll. **Ehrennadel, die** – als Auszeichnung verliehene Nadel. **Ehrenreich** – Ehren bringend, habend. **Ehrensalut, der** – Salut zu jmds. Ehrung. **Ehrenschänderisch** – die Ehre schändend. **Ehrwürdigkeit, die** – ehrwürdiges Wesen, ehrwürdige Beschaffenheit. **Eichenwickler, der** – Kleinschmetterling mit grünen Vorderflügel, dessen Larve bes. alte Eichen durch Kahlfraß schädigt. **Eichstempel, der** – Stempel, der einen geeichten Messwert anzeigt. **Eidbruch, der** – Nichteinhaltung eines Eides. **Eidesbelehrung, die** – vor der Vereidigung erteilte Belehrung über die Bedeutung des Eides und Meineides. **Eidshelfer, der** – jmd., der die Glaubwürdigkeit eines Eidpflichtigen von Gericht beeidet. **Eidespflichtig** – zum Eid verpflichtet. **Eidophor, das** – Anlage zur Projektion von Fernsehgroßbildern. **Eierkohle, die** – eiförmige Kohle. **Eierpunsch, der** – mit gequirlten Eiern zubereiteter Punsch. **Eigenkirche, die** – Kirche, die einem weltlichen Stifter und Grundherrn unterstand, der auch die Geistlichen für sie ernannte. **Eigenm chtigerweise** – mit seinem Handeln, dessen Eigenmächtigkeit zum Ausdruck bringend. **Eigenmarke, die** – eigene Handelsmarke. **Eigentumsbildung, die** – das Entstehen von Privateigentum. **Eigentumsstreuung, die** – Verteilung von Eigentum.

Активною для утворення архаїзмів є суспільно-політична сфера, наприклад: **Kabinettsfrage, die** – Vertrauensfrage. **Kabinettsjustiz, die** – 1. Rechtsprechung oder Einflussnahme auf die Justiz durch einen Herrscher; 2. Einwirkung der Regierung auf die Rechtsprechung. **Kabinettskrise, die** – Krise innerhalb eines Kabinetts. **Kabinettsorder, die** – unmittelbarer Befehl eines absolutistischen

Fürsten. **Kabinettstisch, der** – Tisch, an dem das Kabinett Platz nimmt. **Kabotage, die** – meist den eigenen Staatsangehörigen vorbehaltenen Beförderung von Gütern und Personen innerhalb eines Landes oder Hoheitsgebiets. **kabotieren** – im Rahmen bestimmter Abkommen Güter oder Personen innerhalb eines Landes oder Hoheitsgebiets befördern. **Kacker, der** – Mann, mit dem man nichts zu tun haben will; unangenehmer Kerl. **kackfidel** – sehr fidel. **Kackstelze, die** – langes Bein. **Kaderpartie, die** – bestimmte Partie im Billard. **Kaffeebaum, der** – Kaffeepflanze. **Kaffeedecke, die** – Tischdecke für den Kaffeetisch. **Kaffeedurst, der** – Verlangen, Kaffee zu trinken. **Kaffeegarten, der** – Cafe mit Garten. **Kaffeehausmusik, die** – in einem Kaffeehaus dezent gespielte Unterhaltungsmusik. **Kaffeekante, die** – Kanne mit Henkel und Deckel, in der Kaffee serviert wird. **Kaffeelöffel, der** – kleiner Löffel, der größer als ein Teelöffel und kleiner als ein Dessertlöffel. **Kaffeetante, die** – jmd., der gern und viel Kaffee trinkt. **Kaffeewasser, das** – Wasser, mit dem man Kaffee aufbrüht. **Kaffeезusatz, der** – Zusatz aus Zichorie, den man als Würze zum gemahlenen Kaffee gibt. **Kaffernbüffel, der** – in Afrika heimischer großer, schwarzer oder brauner Büffel mit nach der Seide geschwungenen Hörnern. **käfigen** – in einem Käfig halten. **Kafiller, der** – Abdecker.

Проблема мова та її середовище має велике значення не тільки для соціальної, але й для внутрішньої лінгвістики, а соціальне середовище – це найважливіший компонент загально-го позамовного середовища. Кожний новий етап розвитку суспільного буття супроводжується виробленням нових поглядів на дійсність, вдосконаленням методів її пізнання, а новий тип «світорозуміння» потребує нових понять [4, 25] і, відповідно, нових номінаційних засобів.

Зростання темпів розвитку людського суспільства, багатоваріантність буття, плюралізм людської природи – все це потребує поглибленого вивчення нових явищ у процесах розвитку словникового складу. Особливе значення набуває дослідження того, «якими тенденціями реагує словниковий склад на ситуацію в світі, що змінюється. В таких тенденціях висвітлюється саме соціальна суть мови, її властивість «бути водночас інструментом та дзеркалом соціальних відносин» [8, 146].

«Соціально значуща суть мови як діяльності, зауважував О.С. Мельничук, – виявляється не стільки в її суто процесуальному характері, скільки у здійсненні фактів мовного спілкування, пов'язаних з різними видами і сферами взаємодії людей» [6, 30].

На кожному етапі розвитку суспільства можна виділити певні сфери соціального життя, соціального середовища, які розвиваються найбільш динамічно, найбільш бурхливо. Саме сфери найбільшого розвитку є не тільки найбільшими «постачальниками» нової лексики, але й сферами зародження певних тенденцій у лексико-семантичній системі мови взагалі.

Радикальні соціально-економічні перетворення в житті німецького народу викликали інтенсивні зміни в лексико-семантичній системі німецької мови, перш за все у сфері суспільно-політичної лексики, як такої, що є безпосереднім чином пов'язаною з позамовною реальністю носіїв мови.

Проаналізований нами фактичний матеріал показав, що перебудова лексичного складу в даній частині вокабуляра здійснювалася різними шляхами. Інтенсивний вплив екстралінгвістичних чинників та потреби сучасної комунікації послужили поштовхом для широкого використання внутрішніх словотвірних ресурсів мови, виникнення різних видів семантичних інновацій, більш активного запозичення іншомовної лексики, насамперед, із американського варіанта англійської мови. Аналіз мовного матеріалу показав, що в досліджуваній групі архаїзмів переважають одиниці, які відзначалися новизною змісту, що було детерміновано докорінними змінами в соціальній практиці мовців у досліджуваній період, появою нових концептів та необхідністю їх вербалізації. Серед архаїстичної лексики у досліджуваній групі переважають іменники, оскільки, як відомо, саме у сфері предметів та явищ виникає найбільша потреба в нових номінаціях, тому і більшість з них зникає.

Аналіз різних історичних етапів з погляду впливу екстралінгвістичних чинників на розвиток мови наочно показує, що зміна її словникового складу являє собою в загальному поступальний необоротний історичний процес, під час якого проте постійно відбувається створення одиниць, які є недовговічними у зв'язку з нетривалістю позамовних імпульсів, які викликали їх появу. Так, значна частина утворень, які виникають на різних етапах мовної історії, слугують задоволенню потреб у номінації явищ, характерних для перехідного періоду після державного об'єднання Німеччини, що зумовлює недовговічність такої лексики.

Список використаних джерел

1. Булаховський Л. А. Введение в языкознание / Л. А. Булаховський. – М.: Учпедгиз, 1953. – Часть II. – 37 с.
2. Булаховський Л. А. Нариси з загального мовознавства / Л. А. Булаховський. – Радянська школа, 1959. – 307 с.
3. Демська О. Вступ до лексикографії / О. Демська. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 202. – 266 с.

4. Ивлева Г. Г. Тенденции развития слова и словарного состава на материале немецкого языка / Г. Г.Ивлева. – М.: Наука, 1996. – 135 с.
5. Кровицька О. Українська лексикографія: теорія і практика / О. Кровицька. – Львів: Інститут українознавства НАНУ, 2005. – 147 с.
6. Мельничук О. В. Розвиток мови як реальної системи / О. В. Мельничук // Мовознавство. – 1991. – № 2. – С. 22-5.
7. Найда Е. А. Анализ значения и составление словарей. / Е. А. Найда // Новое в лингвистике. – М.: Изд. иностранной литературы – 1962 –, Выпуск 2, С. 45-71.
8. Редькин В. А. Актуальные проблемы учебной лексикографии / В. А. Редькин. – М.: Русский язык, 1977. – 320 с.
9. Schippan Th. Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache / Th. Schippan. – Tübingen: Niemeyer, 1992. – 306 S.

Summary. The author of the article investigates the phenomenon of archaism in the lexicon of modern German language and meaning of lexicographic definitions for the analysis of vocabulary that comes from use but still exists in the periphery of the language system.

Key words: archaism, lexicographic definitions, lexicon.

УДК 821.112.2.09(436)

Д.О. Кеба

ПРИНЦИПИ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В РОМАНАХ Ф. КАФКИ

У статті аналізується своєрідність структури образу персонажа в романах Ф. Кафки. Стверджується, що на тлі реалістичної традиції особливості структури образу персонажа виявляються в Кафки як специфічний «мінус-прийом», тобто на рівні відсутності окремих елементів структури. Наслідком цього є характерний для Кафки феномен психологічної індетермінованості й релятивності особистості, що пов'язано з постановкою «нез'ясовних» проблем людського буття.

Ключові слова: модерністський роман, персонаж, універсалізація, психологічна невизначеність.

Упродовж тривалої історії в художній літературі склалися доволі стійкі принципи характеротворення. Гранично повного вираження вони набули в реалістичній прозі, де образ персонажа формувався на основі поведінкових аспектів персоніфікації через взаємозв'язок сюжету й характеру і включав багатопланове мотивування дій персонажа з боку оповідача і самих героїв, елементи біографії, зовнішнього вигляду і внутрішнього світу людини, мовленнєву характеристику, зв'язок із інтер'єром, пейзажем, часопросторовою організацією твору тощо. Стосовно творів Кафки ця схема майже зовсім не «працює».

Нетрадиційність характеротворення в романах Кафки проявляється вже на сюжетному рівні. Відомо, що в літературному творі це категорії взаємообумовлені: у сюжеті персонажі розкривають свої характери, а взаємини персонажів рухають сюжет. На перший погляд, і в «Процесі», і в «Замку» такий взаємозв'язок сюжету і характеру чітко простежується. Всі епізоди послідовно йдуть один за один, виструнчуючись в чітко зафіксовану в часі лінію. В «Процесі» події тривають рівно один рік, що включає в себе низку спроб Йозефа К. вплинути на відкрите проти нього слідство. У «Замку» всі події «утиснуті» у шість днів перебування К. у Селі. Така сюжетна форма якнайкраще підходить для того, щоб передати сутність характеру головного героя роману, його непохитного руху до своєї мети. Але якщо герой «Процесу» таки доходить фіналу свого протистояння з невідомою силою, свідомо віддаючись їй, то К. із «Замку» до своєї мети не тільки не наближається, а, здається, усе більше віддаляється, оскільки кожна його нова спроба обертається поразкою), а це, у свою чергу, покликано виразити потаємну думку автора про спрямованість людини до пізнання сутності буття й неможливості здійснити цю мету.

Такого роду співвіднесеність сюжету і характеру носить найзагальніший характер і, скоріше, працює не стільки на розкриття складних і багатограних характерів персонажів, скільки на вираження основного послуху обох творів про наслідки зіткнення індивідуума з силою, несумірною з його людськими можливостями.

Повна невідповідність традиціям реалістичної оповіді простежується і на такому рівні структури образу персонажа, як умотивованість поведінки. Упродовж усього роману ми так і не довідаємося, чому К. прибув у Село. Є підстави припускати, що він узагалі потрапив туди випадково (порівн. репліку К., коли йому повідомляють, що без спеціального дозволу знаходитися в Селі не можна: “В яке це Село я потрапив? Хіба тут є Замок?” [3, 16]). Незрозумілими залишаються мотиви і мета його настирних спроб пробитися в Замок; у контексті його дій вони взагалі сприймаються як самоціль, але винятково, доленосно значуща.

Подібно до того, як відсутнє мотивування поведінки людини в розглянутих романах, відсутня (чи, принаймні, затушована) тут і характеристика як така. Нерідко авторські і персонажні характеристики в обох романах свідомо амбівалентні чи алогічні. Приведемо ряд виразних прикладів. Помічники К. сміються “зі звичайним своїм виразом, що був і багатозначним, і разом з тим нічого не значущим” [3, 59]; К. говорить про своє невідання як про перевагу, тому що “людина у своєму невіданні діє сміливіше...” [3, 62]; здатність одного із секретарів Кламма Ерлангера впізнавати людей інтерпретується в такий спосіб: “йому варто тільки наморщити чоло – і він відразу згадає будь-кого, часто навіть тих, кого він ніколи не бачив, тільки чув чи читав про них...” [3, 214]. В останньому випадку характеристика набуває “дивності” двоякого роду: по-перше, виходить, начебто для того, щоб згадати, Ерлангеру потрібно наморщити чоло, по-друге, дивно згадувати тих, кого ніколи не бачив. Подібного роду парадоксальними, взаємовиключними коментарями оповідача до дій і висловлень героїв рясніє весь текст.

Описи і характеристики, як правило, будуються Кафкою за принципом логічного парадокса. Як наслідок виникає специфічна полівалентність, яку інколи можна інтерпретувати як відсутність будь-якої змістовності. Полівалентних характеристик у романі дійсно багато, однак говорити про відсутність у них будь-якої змістовності все-таки не можна. Звернімо в зв’язку з цим увагу на такий важливий епізод “Замка”, як бесіда К. і Фриди з хлопчиком Хансом, що зацікавив К., тому що його мати певним чином була зв’язана з Замком. Коли Фрида запитує хлопчика про те, ким він хоче стати, той, не задумуючись, відповідає: “як К.”. Далі Ханс говорить про те, що “... хоча К. і упав так низько, що всіх відлякує, але в якомусь, щоправда, дуже неясному, далекому майбутньому він усіх перевершить. Саме це далеке у своїй марності й абсурдності майбутнє і гордий шлях, що веде туди, спокушали Ханса, заради такої надії він готовий був прийняти К. і в його теперішньому становищі. Власне дитячим і разом з тим передчасно дорослим у стосунках Ханса і К. було те, що він зараз дивився на К. зверху вниз, як на молодшого, чие майбутнє ще більш віддалене, ніж майбутнє такого маляти, як він сам” [3, 139]. Саме ці, сповнені парадоксальності, слова хлопчика і коментар оповідача, що продовжує їх, дають можливість зрозуміти, що боротьба К. – це боротьба за те, що в майбутньому стане найбільшою цінністю для всіх, але перспектива цього така далека і невизначена, що здається тепер безглуздістю.

Хисткою структуру образу персонажа робить і позиція наратора, який ні як не оприявнює свого ставлення до героя, а, навпаки, відмсу всезнання і всеприсутності. Читачеві майже нічого не відомо про минуле персонажів. Так, щодо К. із «Замку» будь-яка інформація з його життєвої біографії виводиться за межі тексту. Таємницею залишається, відкіля він прибув до Замка, що з ним було до цього, є чи в нього рідні, чи дійсно він землемір, як заявляє про себе. Як було сказано вище, до кінця роману читачеві так і не відкриються мотиви і мета його претензій потрапити до Замку, тому незакінченість роману набуває символічного сенсу: почавши з невизначеного моменту в житті героя, оповідь несподіване і немотивовано обривається. Роман, щоправда, не був дописаний, але це не змінює суті справи, оскільки його ідейно-структурна організація і не припускає визначеної сюжетної і персонажної завершеності.

Єдиним засобом, що прояснює обставини “минулого” життя героїв, є асоціативна ретроспекція. Так, із фрагментарних спогадів К. із «Замку» – їх всього три в романі – ми довідуємося, що в молодості він проходив військову службу, і це були “найщасливіші роки життя” [3, 29]. Ще один спогад пов’язаний зі здобутою в дитинстві “перемогою”, коли він зміг залізти на високу цвинтарну огорожу: “відчуття цієї перемоги, як йому тоді здавалося, буде все життя служити йому підтримкою” [3, 39]. Якщо ця ретроспекція досить прозоро виявляє характер К., то в згадуванні про те, що в себе на батьківщині він міг зціляти хворих і за такий цілющий вплив його називали “гірке зілля” [3, 135], тонко й опосередковано вказує на “гірко-цілювальний” характер дій К. і в Селі. Не випадково покоївка Пеппі гоєвіторить про нього: “герой, визволитель дівчат і відкрив перед нею дорогу наверх” [3, 257], але в той же час атестує його як “найнижчого з усіх” [3, 270]. По суті, про “цілющість” присутності К. у Селі говорить і хлопчик Ханс.

Мало що додає до характеристики Кафкових героїв їхня зовнішність. Як правило, вона зводиться до декількох деталей. Такий особливий спосіб портретування можна назвати онтологічним, тобто пов’язаним із відношенням героїв до Буття в цілому. Так, у зовнішньому вигляді Амалії (єдиної в Селі дівчини, що виявила незалежність і відкинула домагання чиновника з Замку) підкреслена “тяга до самотності”, “гордість і ясна у своїй відвертості відчуженість” [3,

154]. Цілком змінює це враження посмішка: “Амалія посміхнулася, і ця посмішка, хоч і сумна, опромінила її похмуро нахмурене обличчя, перетворила мовчання в слова, відчуженість – у дружелюбність, немов відкривши шлях до таємниці, відкривши якийсь прихований скарб, що хоча і можна знову відняти, але вже не зовсім” [3, 154].

Кафка вкрай рідко вдається до психологічного аналізу, демонструючи скоріше фрагменти внутрішнього життя людини. Саме свідомістю персонажа визначається романна картина світу, стаючи відображенням глибин його підсвідомості. Так, зокрема, інтерпретує романи Кафки відомий його дослідник В. Емміх, який відзначає, що взаємодія стану свідомості і стану світу особливо наочно зу, демонструюч виявляється в моменти перехідні між сном і дійсністю [4, 331-333]. Наприклад, у “Перетворенні” і в “Процесі” фантастичний початок вторгається в життя героя саме в момент пробудження від сну, коли контроль розуму ослаблений, і це в певному сенсі стає метафорою пробудження глибинних шарів душі героя. Саме в такий момент відбувається перетворення Грегора Замзи чи дивний арешт Йозефа К. Так само герой “Замка” зіштовхується з фантастикою не відразу після прибуття в Село, а тоді, коли його будять і вимагають пред’явити документи на право перебування в Селі. В цілому, можна стверджувати, що «фантастика “Процесу” і “Замка”, що представляє на соціальному рівні приголомшливу ситуацію безправ’я і самотності індивіда в суспільстві і державі, психологічно відповідає підсвідомому комплексу провини (причому рішення про те, що є первинним – соціальна дійсність чи підсвідомість, – залишається двозначним), а на метафізичному рівні обертається символікою людської моральної гріховності і безнадійної відірваності реального людського світу від вищого метафізичного закону (загублений рай) і непізнаваності самого “закону”».

Важливу роль у структурі образу персонажа в Кафки відіграють особливості іменування персонажів. Вже в тому, що в “Замку” ім’я головного героя позначено однією буквою К., неважко доглянути особливого роду символізацію. З одного боку (особливо якщо враховувати весь контекст творчості Кафки), це явно автобіографічна деталь. З іншого боку, особливим іменуванням підкреслено винятковість позиції героя, його безпрецедентну (у контексті системи персонажів роману) наполегливість і безкомпромісність у досягненні своїх цілей, і разом з тим якусь онтологічну приреченість і розгубленість у світі.

Як було сказано вище, в романах Кафки ми не зустрінемо докладного опису зовнішності героїв, їхнього одягу. Акцент скрізь зроблений на деталі. Наприклад, у фройляйн Бюрстнер «маленька, удосталь прикрашена квітами капелюшок», «вузькі плечі», які вона кутає шовковою шаллю. Дружина служителя в суді має «м’які пальці» і «пишне, гнучке тепле тіло в темному платті». Про Лені ми довідуємося, що вона молода дівчина в довгому білому фартуху з «темними, ледве опуклими очами». У неї «кругле, як у ляльки личко», «здорове, гарне тіло». У заступника директора – «різкі прямі зморшки». Герої Кафки з їхньою душею, внутрішнім світом ніби ховаються у світі речовинному, «ховаються», залишаючи від себе лише деталь свого зовнішнього вигляду.

Деталь найчастіше служить не індивідуалізації, а типізації образів. Одна з таких деталей – волосся. Брови слідчого «...несподівано зійшлися на перенісці, густі, чорні, кошлаті». Люди, що зібралися в залі суду, описані як «літні чоловіки, деякі навіть із сивим волоссям». У Бертольда «...коротка, ріденька, руда борідка». В адвоката «голова з довгою борідкою», «довге сиве волосся». Про комерсанта Блока сказано лише те, що він – «маленький кволий чоловічок з борідкою». Італійця прикрашають «чорні-пречорні з сивиною вуса».

Якщо говорити про образи жінок, то можна простежити спільні деталі в описі: у фройляйн Бюрстнер «волосся, розділене проділом [...], рудувате волосся, стягнуте низьким тугим вузлом». У Лені «пишне, темне, скручене тугим вузлом волосся». Фройляйн Бюрстнер і Лені схожі своїми зачісками. Можливо, Лені й нагадує К. фройляйн Бюрстнер.

В описі героїв повторюється одна художня деталь – колір волосся, у чоловіків, як правило, чорні, із сивиною. Тому багато чоловіків у романі зовні схожі не тільки один на одного, але й на стражника з притчі і ніби підготовляють його появу в романі. Вони – слідчий, адвокат, студент – теж ніби є «стражниками» для К., що стоять біля Воріт Закону. (Виняток у цьому списку складає лише комерсант Блок – як і К., також обвинувачуваний).

Така деталь, як колір волосся, можливо, бере свій початок з книги притч царя Соломона, де сказано: «Вінець слави – сивина, що перебуває на шляхах правди» («Graue Haare sind eine Krone der Ehre auf dem Weg der Gerechtigkeit wird sie gefimden») (Притчі 16:31). Цікаво, що, відповідно до цього уривку, сивоволосі старці служать справі справедливості. Сивина – знак мудрості, а вид грізних брів слідчого має вселяти К. страх, так само як бідному селянинові – вид бороли страдника.

Ще одна деталь – загальна для трьох персонажів (капітана Ланца, екзекутора, священика) – колір обличчя. Капітан Ланц «високий чоловік років сорока із засмаглим до чорноти м’ясистим обличчям». Екзекутор – «засмаглий як матрос». І, нарешті, священнослужитель «із гладким

смаглим обличчям». Якщо в перших двох випадках підкреслюється «мужність», навіть вульгарність персонажів, то в останньому – «смаглявість обличчя», як на іконі, може бути знаком духовного просвітлення.

Отже, одна з функцій художньої деталі в структурі образу Кафкового персонажа – показати приховану подібність героїв, завдяки повторюваній деталі в зовнішності. Ця зовнішня подібність дозволяє говорити про якусь спільність героїв роману – про слідчого, адвоката як про «стражників».

Важливо відзначити, що емоційно описано зовнішність тільки одного героя: К. Зі слів Лені ми довідуємося, що в К. «прекрасні темні очі». Це зауваження, зроблене жінкою, виділяє К. серед інших персонажів.

При описі зовнішності героїв Кафка використовує гротеск. Цей прийом акцентує наявність аномалій у зовнішньому вигляді персонажів; змішання образів тварин і людей; змішання живого й неживого [Див.: 6]. Зовнішність деяких героїв граничить із каліцтвом. У студента Бертольда «кривувати ноги», дружина служителя суду називає його «маленький виродок». Ніс одного зі стражників «великий, згорнутий набік», дивно не гармоніює із сухорлявим обличчям. Дівчинка з горбом проводить К. до Тітореллі. В описі зовнішності цих героїв підкреслене фізичне каліцтво, порушення пропорцій. Вони вже самим своїм виглядом змушують нас взяти під сумнів думку про єдиний, мудрий Закон природи, вони – втілення абсурду природи.

Особливу увагу звертають на себе ті персонажі, зовнішність яких несе на собі демонічні риси. У тексті має місце змішання образів тварин і людей. Лені показує К. зрослі пальці, що утворюють щось начебто перетинки, це – ніби натяк на зв'язок її з водною стихією.

В адвоката К. зустрічає літнього пана, директора канцелярії, руки якого схожі на «короткі крила». Крила часто є атрибутом зображення як ангелів, так і нечистої сили. Причому, нечиста сила зображується із крильми кажана (короткими), тоді як за зразок крила небожителів прийняте крило птаха. Так, директор канцелярії натяком уподібнений нечистій силі.

Людина в Кафки найчастіше постає як створіння примарне, що перебуває між буттям і порожнечою. Демонічні риси присутні й в описі чиновників суду, тих, що зібралися на перший допит К. Під їхніми бородами, зауважує К., може виявитися порожнеча. Дядько героя названий «примарою із села» («Gespenst vom Lande»).

Про деталі одягу як знаки-символи багато пише В. Беньямін, відзначаючи, наприклад, таке: «Ліврея або золотий гудзик на сюртуку – знак причетності до вищого...» [1, 217-218].

Стосовно кожного з головних героїв романів в першу чергу можна говорити як про «людину взагалі». Щоб акцентувати саме такий підхід, Кафка включає в розповідь приховані співвіднесення обох К. із біблійними персонажами – з Адамом, Мойсеєм, Авраамом, Ісааком, Іовом.

Як відомо, центральна тема Біблії – зустріч людини з Богом. На перший план виходить учинок людини відносно Бога, що найчастіше міняє хід людської історії, але психологічні причини, що приводять до цього вчинку і які мають наслідки, у тексті не згадуються. Біблію, таким чином, не цікавить внутрішній світ людини. Цю традицію почасти успадковує й Кафка.

У психології «людини взагалі» Кафку насамперед цікавлять два почуття: любов і страхом. Кафка вкрай рідко говорить про те, що Йозеф К. з «Процесу» боїться, а про К. із «Замку» можна ствердно говорити як про безстрашну людину. Проте в обох романах має місце атмосфера страху, тривоги, невизначеності. У «Процесі» нагнітається ситуація безвихідності; письменник досягає цього не шляхом опису внутрішніх переживань героя, але жести й погляди говорять про напруженість героя.

Про важливість жести в Кафки писали різні дослідники, зокрема Т. Адорно і В. Беньямін [1, 64]. Так, Т. Адорно вважає, що феномен жести в Кафки викликаний процесом «відмирання мови», він порівнює романи письменника з пояснювальними текстами німого кіно [Цит. за: 1, 204-205]. Натомість В. Беньямін зауважує, що в романі часто повторюється, отримуючи істотне змістове наповнення мотив схиляння голови [1, 225]. Згадаймо й ще одну деталь: у залі суду стеля така низька, що відвідувачі приносять подушечки, щоб не натерти собі голови.

Цікавим є той факт, що в соборі священник перший кланяється К.: священник «...злегка кивнув, і К., осінивши себе хрестом, поклонився у відповідь, хоча йому варто було б поклонитися першому» («... nickte er ganz leicht mit dem Kopf, worauf K. sich bekreuzigte und verbeugte, was er schon friiher hatte tun sollen») [5, 47]. Цей жест згодом відбивається в останній сцені роману, коли якийсь Невідомий «...рвучко нахилився далеко вперед» («beugte sich...»). При цьому важливо, що тут невизначені попередні жести змінюються значимим жестом Невідомого, що означає очікувану допомогу й водночас її неможливість. Відтак можемо говорити, що священник у романі уподібнений Невідомому, який нахилиється до К.

Таким чином, на тлі реалістичної традиції особливості структури образу персонажа виявляються в Кафки як специфічний «мінус-прийом», тобто на рівні відсутності, непередставленості,

непрописаності окремих елементів структури. Вчинки героїв не відповідають звичним уявленням про роль і участь персонажів у сюжетній дії; у них практично відсутня зовнішність; моменти біографії представлені вкрай скудно, майже винятково у формі асоціативних ретроспекцій; зв'язок з інтер'єром і пейзажем скоріше не психологічний, але онтологічний (такий, що виявляє не індивідуально-особистісні якості людини, але його позицію у світі, акцентовано “зав’язану” на кардинальні проблеми буття); індивідуалізацію мовлення зведено до мінімуму; розкриття внутрішнього світу знаменується відмовою від характерних для розвинутої реалістичної прози засобів психологічного аналізу й орієнтацією на так звані хронотопічні засоби психологізації, тобто показ психологічного стану й переживань героїв через сприйняття простору і часу. Все це створює характерний для Кафки феномен психологічної індетермінованості й релятивності особистості, що прямо пов’язано з постановкою “нез’ясовних” проблем людського буття, таких, що вислизують від остаточних рішень: зміст і мета життя, онтологічна приреченість людини, “вічна” неузгодженість “Я” і світу, почуття і думки, уявлень про життя і самого життя. В остаточному підсумку можна говорити про те, що в структурі образу персонажа знаходять вираження найважливіші світоглядні установки творця “Замка” і “Процесу” і проявляється універсальний принцип тяжіння до просторової художньої структури, спрямований на актуалізацію читацької рецепції.

Список використаних джерел

1. Беньямин В. Франц Кафка / Вальтер Беньямин. – М. : Ad Marginem, 2000. – 317 с.
2. Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников / Франц Кафка. – М. : Политиздат, 1991. – 606 с.
3. Кафка Ф. Замок. Новеллы и притчи / Франц Кафка. – М. : Политиздат, 1991. – 576 с.
4. Emmrich W. F.Kafka. A Critical Study of his Writings / W. Emmrich. – New York, 1968. – 424 p.
5. Kafka, Franz. Das erzählerische Werk. II. Der Verschollene (Amerika). Der Prozeß. Das Schloß / Franz Kafka. – Berlin: Rütten & Loening, 1988. – 896 s.
6. Kayser W. The Grotesque in Art and Literature / W. Kayser. – New York-Toronto, 1966. – 376 p.
7. Politzer H. Franz Kafka : Der Künstler / H. Politzer. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. – 433 p.

Summary. The article studies the peculiarities of the structure of the literary character in F. Kafka's novels. Kafka's characterization is different from realistic principles and reflects author's intention to psychological uncertainty and universal models of human being.

Key words: modernistic novel, character, universalization, psychological uncertainty.

УДК 821.161.1 – 1 «17-18»

А.В. Кистанова

РАЗМЫВАНИЕ ЖАНРОВОГО КАНОНА ОДЫ В РАННЕЙ ПОЭЗИИ МИХАИЛА МУРАВЬЕВА

Статтю присвячено аналізу ранніх од М. Муравйова в аспекті рецепції поетом жанрового канону урочистої і батальної оди. Особливості втілення жанрових норм досліджено на різних рівнях поетичного тексту, підкреслено їх традиційні та новаторські риси. Акцентовано специфіку композиції та хронотопу, образної системи, метрики та строфіки.

Ключові слова: жанр, канон, ода, традиція, новаторство.

Сложный и неоднозначный характер литературных и культурных процессов в России XVIII-го века давно уже стал «общим местом» литературоведческих исследований этого периода. Интенсивные темпы исторического развития обусловили быструю смену, часто сосуществование различных культурных парадигм и литературных систем. Конец века – время, когда ситуация «полифонического единства» стилевых течений русской литературы достигает апогея. Переходный период знаменуется также сменой типа художественного сознания, концом риторической эпохи и становлением нового, индивидуально-авторского творчества, где на первый план выступает субъективное, личностное, а требования канона постепенно утрачивают свою силу. Яркой иллюстрацией такого перехода представляется неоднократно отмеченное исследователями

размывание / смещение / ломка жанровых границ, характерное для русской литературы конца XVIII века. В поэтическом творчестве М. Муравьева и В. Капниста, Г. Державина и Н. Карамзина канонические жанры трансформируются содержательно и формально, отражая изменения миро-воззренческих позиций и художественного сознания.

В поэзии М. Муравьева указанные процессы проявились наиболее ярко и репрезентативно. Исследование его творческого наследия, представленное в работах Л. Кулаковой, В. Топорова, А. Пашкурова, С. Сионовой, затрагивает вопросы этико-эстетической позиции писателя, специфики его художественной системы, неординарности поэтического мироздания. К своеобразию жанровой парадигмы поэзии М. Муравьева обращались Л. Кулакова, В. Топоров, А. Пашкуров, но, как представляется, эта тема нуждается в дополнительном изучении.

Цель нашей статьи – на материале ранних од поэта проследить особенности рецепции М. Муравьевым этого наиболее канонического из жанров нормативной поэтики классицизма, в русле которой поэт начинает свою творческую деятельность.

Русская ода как ведущий жанр поэтического пространства XVIII века неоднократно становилась предметом внимания исследователей (Г. Гуковский, Л. Пумпянский, Ю. Тынянов, Г. Москвичева, И. Серман, Е. Погосян, Н. Алексеева). Изучение жанра осложняется бытованием в русской традиции различных жанровых вариантов, причем к единому мнению относительно их номинации и конститутивных признаков литературоведы не пришли и до настоящего времени. Так, О. Лебедева и Д. Магомедова, вслед за Г. Гуковским и Л. Пумпянским, говорят о существовании «в русском изводе» трех разновидностей оды: торжественная / похвальная / пиндарическая, духовная / парафрастическая (переложение псалмов) и анакреонтическая. И. Серман и М. Гаспаров включают в сферу духовных и философские оды.

Авторы современного учебника по истории русской литературы XVIII века А. Пашкуров и А. Разживин выделяют «три основных типа классической оды: торжественная – военная – философская» [5, 367]. Военная, или батальная ода становится, таким образом, отдельным типом, причем ее выделение основано исключительно тематически. По замечанию Т. Абрамзон, «форму (точнее, формулу) батальной оды» создал М. Ломоносов: ею стала «Ода на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» [1, 95]. В поэтическом процессе XVIII века оды такого типа широко представлены, и, по общепринятой традиции, включаются в жанровую разновидность од торжественных, пиндарических, воспевающих победы российского оружия, равно как и торжества, им посвященные.

В поэтическом творчестве М. Муравьева ода представлена не слишком масштабно, но разнообразие жанровых вариантов и неоднозначность жанровой номинации обуславливает необходимость подробного их рассмотрения. Всего поэтом написано 20 од, где жанровая номинация изначально заявлена в названии. Большинство ранних од М. Муравьева представляют собой пиндарические оды, тематика которых обусловлена историко-политической ситуацией – Екатерина II активно ведет военные действия, в разгаре первая русско-турецкая война. И, по свидетельству В. Топорова, обращение в начале 1770-х годов к жанру оды «значило почти неизбежно касаться военной темы, внешней брани» [7, 40]. Так, А. Пашкуров выделяет среди ранних, военных од М. Муравьева две, «достаточно ярко выраженные группы»: традиционные военные оды, к которым он относит только «Оду на случай Кагульския битвы» и «Оду на победы... в продолжении первой турецкой войны», и «синтетические» военные оды пограничного характера, связанные с новой в творчестве поэта «лирической философией» жизни» [5, 367]. Думается, что к батальным, исходя из тематики, можно отнести еще и «Оду на примерное взятие городка на Выборгской стороне 1773 году» (1773), хотя формальные особенности произведения уже не укладываются в строгий канон одического жанра.

Торжественную оду, по мысли А. Пашкурова, «муза Муравьева обошла стороной» [5, 367]. Позволим себе не согласиться с исследователем: на наш взгляд, черты военной и торжественной оды сочетает «Ода Ея Императорскому Величеству Государыне Екатерине II, Императрице Всероссийской, на замирение России с Портою Оттоманскою» (1774), а «Ода» («Осьмнадцатый ныне раз...», 1772), посвященная восемнадцатилетию великого князя Павла Петровича, обладает, как представляется, только чертами торжественного варианта жанра. Согласимся с В. Топоровым, что все перечисленные оды «продолжают старую одическую традицию» [7, 58], в них реализуются конститутивные признаки жанра: функциональность, эмоциональная наполненность, основные композиционные и пространственно-временные характеристики, топика, метрическая и строфическая формы. Но уже в этих одах появляются некоторые моменты, привлекающие внимание своей новизной.

Функциональная направленность од М. Муравьева, заявленная в названиях приуроченность к определенным событиям, делает их частью официальной культуры и литературы. Исключением является «Ода» («Осьмнадцатый ныне раз...», 1772), написанная ко дню рождения великого князя Павла Петровича, но опубликованная только в 1967 году. По мнению Л. Кулаковой, ода

осталась неизданной при жизни автора, так как писалась в тот период, когда недовольные Екатериной II круги ожидали воцарения Павла, и «более категорично славил предстоящие перемены, чем произведения других писателей, которые на всякий случай уравнивали похвалы цесаревичу прославлением императрицы» [3, 22]. Возможно, именно поэтому осторожный и предусмотрительный М. Муравьев отказывается от дальнейшей работы над одой, вследствие чего она не получает традиционного официального названия. Может быть, эксперименты со строфикой – шестистишием, осознание его несвойственности торжественной оде и стали причиной незавершенности произведения.

Композиция и хронологическая структура ранних од М. Муравьева находится в рамках жанрового канона: оды традиционно состоят из трех частей, сочетая, по свидетельству Д. Магомедовой, структуры древнего эпиникия и гимна [6, 97]. Первая часть – обращение к музам, вхождение в состояние одического восторга, обретение способности воспевать. Основная часть оды повествует о самом событии, изображаемом в соответствие с историческими данными, причем достаточно детально и подробно. Порой поэт обращается к характерной для пиндарической оды гиперболизации, но, согласимся с В. Топоровым, стремится избегать излишних преувеличений [7, 41] и лишь выполняет необходимые требования одического канона. Финальная часть оды – традиционные славословия героев и монархии.

Одическое пространство и время в торжественных одах М. Муравьева расширяется за счет введения «отсылок к героическому эпическому прошлому или к мифологической героике» [6, 97]. Так, в «Оде на случай Кагульских битвы» (1770, <1775>) это происходит посредством обращения к событиям греко-персидских войн и образу Ксеркса, в оде «На победы...» военные достижения россиян соотносятся с победами греков и римлян, а перечисление самых значительных успехов русской армии под предводительством А. Голицина, П. Румянцева, П. Панина, Н. Репнина, А. Орлова напоминает характерную для военной и пиндарической оды панораму исторических личностей, с которыми обычно сопоставляется адресат оды и в ряд которых его включает автор.

Эмоциональная составляющая од вполне традиционна – ликование и восторг, испытываемый поэтом. Особенно ярко это проявляется в оде «На замирение...» (1774). Торжественная («военная», по мнению А. Пашкурова) ода, написанная в традициях жанра, сочетает элементы канона с новыми сентиментальными тенденциями. А. Пашкуров отмечает, что «трансформация оды в творчестве Муравьева идет через лирическое чувство» [5, 367]. Так, первые строфы исполнены одического восторга: «пылкий жар», восхищение и ликование, которые испытывают поэт и Россия. Одическое «я» первой строфы вступает далее в диалог с Екатериной, призывая возликовать и разделить чувства своих подданных, и трансформируется в одическое «мы». Поэт ощущает себя частью населения России, выражая коллективную эмоцию, обращаясь к государыне с просьбой вообразить «те ощущенья, / Которых росска грудь полна» [4, 109]. Показательно, что двукратное анафорическое «вообрази» маркировано уже сентиментально-преромантически, это не одическое «зри» или «внимай». Подобную семантическую нагрузку несет и слово «ощущенье» в значении «чувствование», не характерное для одического словаря классицистов (в одах М. Ломоносова, А. Сумарокова присутствует только глагол «ощущать» в значении «испытывать»).

Сама тема произведения актуализирует одический топос тишины, мира, покоя, который является лейтмотивом первых двух строф. В третьей строфе он сочетается с темой войны, начало которой М. Муравьев объясняет нарушением мира со стороны турецкого султана, разрушением идиллического модуса, свойственного характерному для оды топосу Золотого века, и апеллирует прежде всего к чувствительности читателей: «Они невинных похищали, / И меч и пламень обращали / На безоружных поселян» [4, 110]. И, таким образом, Екатерина вступает в войну, чтобы восстановить желанную тишину, вернуть блаженные времена.

Последние три строфы стихотворения вновь исполнены ликования, одические «града и села» сочетаются с мотивом воссоединения разрушенных войной семей: мать и сын, братья, возлюбленные, друзья, супруги проливают «слезы радости», наступает «милая отрада», что, наряду с маркированной лексикой, свидетельствует о сентиментально-преромантическом мировосприятии, утверждающем приоритет семейных и дружеских уз. Показательным является и свидетельствующий о восстановлении идиллического модуса образ «ратая», который «не страшится боле, / Чтобы его пожала поле / Иноплеменничья рука» [4, 113]. Таким образом, в пространство оды вторгается идиллия, существующая пока на уровне топики (мифологема Золотого века).

Одическое новаторство М. Муравьева проявляется пока на уровне отдельных образов и лексик, присущих новому сентиментально-преромантическому видению мира. Но еще одна его ранняя ода свидетельствует, что экспериментировал поэт не только с отдельными элементами содержания, но и с формой. Это «Ода на примерное взятие городка на Выборгской стороне 1773 году». Ее можно отнести к батальной, исходя из ее содержания – описания военного сражения. Торжественной она не является, на наш взгляд, в силу отсутствия приуроченности к значительному государственному событию: в названии заявлено, что ода посвящена учениям, военным маневрам,

то есть довольно ординарному эпизоду общественной жизни столицы, и по своей функциональности это, скорее, стихотворение «на случай». С одной стороны – предельно реальное изображение военных действий, а с другой – подчеркнуто «ненастоящий» характер событий. Первая строфа традиционно вводит в состояние одического восторга, автор видит происходящее как бы во сне: «Где я! Кто меня похитил? / Сном божественным насытил / Я свои днесь очеса» [4, 93]. Действие начинается как лицемерие высшей, божественной воли: Грозны тучи заревели, / И внезапно загремели / И отверзлись небеса» [4, 93], продолжаясь разгаром военного сражения, и строится далее как традиционная батальная ода. Переключение эмоционального регистра происходит лишь в последней строфе, которая начинается двукратным повтором союза «так», обладающего, как представляется, семантическим ореолом народной поэзии, сказовой формы: «Так, тако, в Петрополе...» [4, 94]. Формальные признаки стихотворения также противоречат одическому канону – это шестистишие и четырехстопный хорей, характерные, по мнению М. Гаспарова, для песенной поэзии XVIII века [2, 68–69, 98–99]. Таким образом, в стихотворении, номинированном автором как ода, появляются иные жанровые признаки.

Ранние оды М. Муравьева, находящиеся, на наш взгляд, в рамках торжественного и военного жанровых вариантов, остаются, в целом, в границах одического канона, как тематически, структурно, так и формально: они (за двумя исключениями) написаны десятистишной одической строфой, а их размером является четырехстопный ямб, по свидетельству М. Гаспарова, безраздельно господствовавший в торжественной оде [2, 60–61]. Уменьшается только степень внешней эмоциональности, достигаемая за счет использования восклицаний. Показательно, что в самой ранней оде «На случай Кагульская битвы» на девять строф стихотворения приходится семь восклицаний; в оде «На победы русского оружия...» – три восклицания на двенадцать строф. В оде «На замирение...» – пять восклицаний на семнадцать строф. Творя в русле торжественной оды, высший образец которой дал М. Ломоносов, больше всех ценя его как одописца, М. Муравьев постепенно отходит от предложенных им правил создания оды. Так, В. Топоров усматривает за слугою поэта в «“распатывании”» созданного в России Ломоносовым одического канона» [7, 58], отмечая, что эксперименты М. Муравьева с формой и содержанием од открыли возможности для становления «новых разновидностей русской лирики» [7, 76].

Таким образом, уже в ранних, батальных и торжественных одах М. Муравьева, позиционируемых автором как произведения, написанные в рамках одического жанра, присутствуют новые черты, которые реализуются на различных уровнях поэтического текста. Наряду с традиционной для оды функциональностью, композицией, субъектной структурой, хронотопом и топикой, в произведения вводятся элементы идиллического модуса, песенной формы, новая, сентиментально-преромантическая образность и лексика, ведутся эксперименты с метрикой и строфикой, что ведет к ломке одического канона и возникновению новых векторов развития жанровой системы русской поэзии.

Список использованных источников

1. Абрамзон Т.Е. «Ломоносовский текст» русской культуры: Избранные страницы / Татьяна Абрамзон. – М.: ОГИ, 2011. – 240 с.
2. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / М.Л. Гаспаров / Издание второе (дополненное). – М.: Фортуна Лимитед, 2000. – 352 с.
3. Кулакова Л.И. Поэзия М.Н. Муравьева / Л.И. Кулакова // Муравьев М.Н. Стихотворения. / Вступ. статья, примеч., подготовка текста Л.И. Кулаковой. – Л.: Советский писатель, 1967. – С. 5-49
4. Муравьев М.Н. Стихотворения / М.Н. Муравьев / Вступ. статья, примеч., подгот. текста Л.И. Кулаковой. – Л.: Советский писатель, 1967. – 388 с.
5. Пашкуров А.Н., Разживин А.И. История русской литературы XVIII века : учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. / А.Н. Пашкуров, А.И. Разживин. – Елабуга: ЕГПУ, 2011. – Ч.2. – 448 с.
6. Теория литературных жанров : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа; под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. – 256 с. – (Сер. Бакалавриат).
7. Топоров В.Н. Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М.Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Кн. II. / В.Н. Топоров. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 928 с.

Summary. The article is devoted to analysis of M. Muravyov's early odes in the aspect of the poet's reception of genre canon of solemn and battle ode. Peculiarities of realization of genre standards are investigated on various levels of poetical text; their traditional and innovative features are underlined. Specificity of composition and chronotope, image system, metrics and stanzaic prosody is stressed.

Key words: genre, canon, ode, tradition, innovation.

ПОРТРЕТНЫЕ ОПИСАНИЯ ШТАБС-КАПИТАНА РЫБНИКОВА В РОМАНЕ Б. АКУНИНА «АЛМАЗНАЯ КОЛЕСНИЦА» КАК ОТРАЖЕНИЕ ВНУТРЕННЕЙ ДИАЛОГИЧНОСТИ ТЕКСТА

У статті досліджуються деякі мовні засоби вираження внутрішньої діалогічності при описуванні портрета штабс-капітана Рибнікова в романі Б. Акуніна «Алмазна колісниця». При аналізі взаємин з претекстом, розповіддю О. Курпіна «Штабс-капітан Рибніков» (1905), виділені і розглянуті два типи діалогічної взаємодії – діалог-згода і діалог-суперечка.

Ключові слова: Б. Акунін, діалогічність, внутрішня діалогічність, діалог-суперечка, діалог-згода.

В свете современной антропоцентрической парадигмы возрос интерес к изучению коммуникативного аспекта текста. Конститутивным началом процесса коммуникации является диалогичность как общий принцип речевой деятельности.

Понятия «диалог» и «диалогичность» в настоящее время языковедами, психологами, филологами (Н. Арутюнова, Т. Винокур, М. Кожина, Г. Кучинский, О. Прохвятилова, Т. Шмелева) рассматриваются очень широко и наполняются новым содержанием. Основы теории диалога были заложены в 20-30 гг. XX в. в трудах М. Бахтина, В. Виноградова, В. Волошинова, Е. Поливанова, Л. Щербы, Л. Якубинского. В данных работах диалог предстает как форма речевого общения, где наиболее полно реализуется коммуникативная функция языка.

Согласно лингвофилософской теории понимания текста как диалога, разработанной М. Бахтиным, толкование текста невозможно без выхода за пределы буквального прочтения. Необходимым условием является соотнесение данного текста с другими текстами и культурным контекстом [2, 104-105]. Отстаивая принципы диалогичности речи, ученый утверждал, что диалог – это не только разговор сегодня и с кем-то, его модальность не исчерпывается настоящим временем и адресацией к человеку. Диалог осуществляется в речи, но происходит он также и между культурами, между текстами, эпохами, авторами, читателем и автором. М. Бахтин отмечал, что произведения различных художественных жанров «при всем их отличии от реплик диалога» соотносимы с высказываниями, т.к. «они так же четко отграничены сменой речевых субъектов» и имеют, «свою внешнюю четкость». Под речевым субъектом ученый понимал автора произведения, «проявляющего свою индивидуальность в стиле, в мировоззрении, во всех моментах замысла своего произведения» [2, 267-268].

В настоящее время диалогичность рассматривается учеными как категория текста и как свойство текста (М. Кожина, Н. Красавцева, А. Стельмашук, Н. Шведова), «проявляющееся в ее ориентированности на адресата (явного – непосредственного – или неявного), обуславливающее ее содержание и форму» [9, 9].

Категория диалогичности подчеркивает реляционную природу всех текстов и тот факт, что диалог происходит не только внутри высказывания, но и между высказываниями (текстами). Способность текста перекликаться с другими (чужими) высказываниями получила название интертекстуальности (Ю. Кристева, 1967). Последнее понимается как многомерная связь отдельного текста с другими текстами – по линиям содержания, жанрово-стилистическим особенностям, структуре, формально-знаковым выражениям. Ни один текст не возникает на пустом месте, он обязательно связан с уже имеющимися текстами. Все, что было уже сказано, написано, является базой, основанием, необходимой предпосылкой и условием существования для вновь создаваемых вербальных текстов. Следовательно, между текстами существуют диалогические отношения.

Проблема диалогичности носит дискуссионный характер, поскольку на каждом новом этапе развития теории коммуникации, теории текста, лингвистической прагматики понятие диалогичности наполняется новым, часто противоречивым содержанием.

Нами диалогичность понимается как свойство текста, проявляющееся по двум направлениям: диалог автора с читателем и диалог автора с авторами текстов, созданных ранее (претекстов). В соответствии с этим, вслед за О. Прохвятиловой, мы рассматриваем внешнюю и внутреннюю диалогичность, выделение которых опирается на положение о существовании двух симметричных модусных сфер: сферы субъекта речи («я»-сфера) и сферы адресата речи («ты»-сфера) [7].

Внешняя диалогичность связана с отражением в тексте отношений «автор» – «читатель» («говорящий» – «слушающий»), т.е. с актуализацией «ты»-сферы текста (высказывания). При внутренней диалогичности актуализируется «я»-сфера, т.е. автор как субъект для выражения собственной позиции использует ранее созданные тексты, вступая таким образом в диалог с пред-

шественниками. Данные типы диалогических взаимоотношений авторского и «чужого» высказываний аналогичны взаимодействию реплик в диалоге. Указанные типы диалогичности имеют свои языковые средства выражения. Так как основная цель текста – диалог с читателем, внутренняя диалогичность подчинена внешней и является одним из средств ее выражения.

Одним из проявлений внутренней диалогичности является интертекстуальность. В том случае, если интертекстуальные включения соответствуют позиции автора, подтверждая его мысли или являясь основой для него, можно говорить о диалоге-согласии или диалоге-унисоне. Однако встречаются случаи, когда автор для выражения своей позиции использует претекст с противоположным (или просто другим) по отношению к своей позиции значением. «Сталкивая» разные позиции (автора претекста и свою), писатель доказывает право на существование именно своего взгляда на жизнь, определенного события или героя. В этом случае можно говорить о диалоге-споре или диалоге-полемике. О разновидностях взаимодействия см.: [8, 108-109].

В работах по интертекстуальности было отмечено, что межтекстовое взаимодействие проявляется на различных уровнях текста: композиционно-сюжетном, жанровом, тематическом, идейном, смысловом, лексическом, синтаксическом. Эти уровни в художественном произведении органически взаимосвязаны, но изучаются разными дисциплинами: литературоведением и языкознанием. Литературовед, как отмечает В.В. Виноградов, идет *«от замыслов или от идеологии к стилю»*, а языковед *«должен найти и увидеть замысел посредством тщательного анализа самой словесной ткани литературного произведения»* [3, 192]. Именно последний подход лежит в основе нашего анализа.

Произведения Б. Акунина являются интересными для исследования внутренней диалогичности, так как обладают высокой интертекстуальной плотностью, отсылая читателя к различным претекстам. Например, при создании образа Рыбникова ощутимо обращение к известному рассказу А. Куприна «Штабс-капитан Рыбников» (1905) [5]. В данном аспекте произведения Б. Акунина не изучались.

Цель статьи – показать некоторые вербальные проявления внутренней диалогичности при описании портрета штабс-капитана Рыбникова в романе Б. Акунина «Алмазная колесница».

Особенности межтекстового диалога Б. Акунина в «Алмазной колеснице» с А. Куприным можно исследовать по нескольким направлениям: портрет главного героя, авторское отношение к нему, описание некоторых сцен. Объем статьи не позволяет представить полный и всесторонний анализ особенностей проявления внутренней диалогичности текста Б. Акунина по всем перечисленным направлениям. Остановимся лишь на особенностях описания портрета штабс-капитана Рыбникова.

Начало «Алмазной колесницы» [1] сразу отсылает читателя к указанному выше рассказу А. Куприна, так как первые два абзаца заимствованы Б. Акуниным из «Штабс-капитана Рыбникова» без изменений (за исключением употребления *«тут же»* вместо *«тогда же»*). Б. Акунин таким образом актуализирует не только время совершения действия (*«тогда же»*), но и место (*«тут же»*). Эти два абзаца, на наш взгляд, являются проявлением внешней диалогичности в большей степени, чем внутренней, так как их использование не столько служит для выражения авторской позиции через диалог «текст – претекст», сколько реализует диалог «автор – читатель». Начиная свой роман так же, как А. Куприн, Б. Акунин, на наш взгляд, во-первых, заставляет читателя воспроизвести в памяти рассказ А. Куприна (это история о японском шпионе), во-вторых, интригует читателя (начало одинаковое, а что же будет дальше), в-третьих, играет с читателем (найди отличия).

Прочитав начало романа, читатель уже не сомневается, что речь пойдет о японском шпионе, а образ Рыбникова взят Б. Акуниным из рассказа А. Куприна. Это подтверждается на протяжении всей первой части «Алмазной колесницы». Во-первых, у героев одинаковые фамилия, имя и отчество – Рыбников Василий Александрович, во-вторых, звание – штабс-капитан. Кроме этого, совпадают некоторые детали в портретном описании и ряд событий из жизни героев.

Так, у А. Куприна Рыбников – *«маленький, черномазый, хромой офицер, странно болтливый, расстрепанный и не особо трезвый, одетый в общевойсковой мундир со сплошь красным воротником – настоящий тип госпитальной, военно-канцелярской или интендантской крысы»* [5, 6], *«Все у него было обычное, чисто армейское: голос, манеры, поношенный мундир, бедный и грубый язык. Шавинскому приходилось видеть сотни таких забулдыг-капитанов, как он»* [там же, 11-12], *«с этим-то суетливым, смешным и несуразным человеком»* [там же, 8].

У Б. Акунина – *«его маленькую, суетливую фигуру видели»* [1, 6], *«прихрамывает на правую ногу»* [там же, 15], *«неугомонный штабс-капитан заковылял»* [там же, 20], *«одетого в грязную штабс-капитанскую форму»* [там же, 174], *«окинула ... заурядную физиономию попутчика, его мешковатый китель, рыжие сапоги»* [там же, 21-22].

Описывая Рыбникова, Б. Акунин часто использует не только лексические единицы, имеющие значения, близкие значениям в тексте А. Куприна (*«жёлто-коричневым глазом»* [1, 7], *«в*

ярко-кофейных глазках» [5, 12]); «*приглядевшись к неказистой внешности*» [1, 23], «*этот несчастный, замурзанный, обнищавший раненый армеец*» [5, 7]), но даже одинаковые или однокоренные слова («*шмыгал сливообразным носом*» [1, 6], «*русский бесформенный нос сливой*» [5, 12]); «*крутил стриженной башкой*» [1, 6], «*голова коротко остриженная*» [5, 12]; «*желтоватое лицо ... похоже на застывшую маску*» [1, 52], «*тон лица темно-желтый от загара*» [5, 12]); «*на скуластом лице Рыбникова*» [1, 10], «*крепко обтягивавшей мощные скулы*» [5, 12]); «*черные брови штабс-капитана тревожно изогнулись*» [1, 11], «*в тревожном изгибе черных бровей*» [5, 12]), подчеркивая тем самым, что речь идет об одном и том же герое. На наш взгляд, Б. Акунин упрощает стиль описания портрета персонажа, снимает художественную выразительность образа. Это обусловлено общей тенденцией развития современной прозы, связанной со сжатостью, гибкостью, лаконичностью повествования.

Если, читая описание Рыбникова у Б. Акунина «*А штабс-капитан Рыбников, столь метко окрещённый филерами [Калмык. – К.К.] (лицо у него и вправду было несколько калмыковатое) ...*» [1, 19], вспомнить подобное описание у А. Куприна «*Сбоку это было обыкновенное русское, чуть-чуть калмыковатое лицо...*» [5, 12], то можно предположить, что слово «*вправду*» реализует свое значение не только в составе предложения, но и помогает оформить диалог между текстами:

А. Куприн: «*Сбоку это было обыкновенное русское, чуть-чуть калмыковатое лицо...*».

Б. Акунин: «*...лицо у него и вправду было несколько калмыковатое...*».

У Б. Акунина, так же, как и у А. Куприна, Рыбников был ранен в ногу и от этого хромал: «*все-таки офицер, ранен при Мукдене*» [1, 6], «*несмотря на хромоту (штабс-капитан заметно приволакивал правую ногу)*» [там же, 5], «*при Мукденском отступлении ранен в ногу*», «*Повсюду... появлялся... хромым офицер*» [5, 6]; был контужен в голову «*Рыбников никак не мог получить справку о контузии в голову под Ляояном*» [1, 6], «*под Ляояном контужен в голову*» [5, 6]. Разница заключается в том, что в тексте А. Куприна ранение и контузия представлены как бесспорный факт, тогда как Б. Акунин заставляет читателя засомневаться («*не мог получить справку о контузии*» а был ли он контужен?).

Герой обоих произведений вызывает одинаковую негативную реакцию окружающих: «*отвечали на его бестолковые вопросы и поскорее сплавляли в другой отдел*» [1, 6], «*раздражая служащих своими бестолковыми жалобами и претензиями*» [5, 6]; «*Служащие небрежно кивали старому знакомому и поскорей отворачивались, с подчеркнута озабоченным видом*» [1, 6], «*всякий раз его останавливали с брезгливой и сострадательной стыдливостью*» [5, 6]. Но при этом у Б. Акунина негативная реакция окружающих выражается имплицитно, у А. Куприна – эксплицитно.

Одинаковые детали используются Б. Акуниным для того, чтобы показать, что это один и тот же образ. На наш взгляд, они не несут основной нагрузки в передаче особенностей характера героя. Складывается впечатление, что если речь идет о несущественных чертах для японского воина или событиях, напрямую не связанных с выполнением основной миссии ниндзя (шпиона), Б. Акунин соглашается с А. Куприным: «*Да, Рыбников, как японский разведчик, мог быть таким*». Но как только дело касается существенных черт характера японца-воина или событий, связанных с выполнением задания, Б. Акунин начинает спорить с А. Куприным: «*Нет, Рыбников как японский разведчик, настоящий ниндзя должен был поступить по-другому*». Таким образом, отношение авторов к герою разное.

По мнению Омори Масако [6], А. Куприн создал образ Рыбникова под влиянием массового представления о японцах в период русско-японской войны как о «*желтой опасности*» с нечеловеческим обликом, движущейся на Россию с Востока: «*главное, в общем выражении этого лица – злобного, насмешливого, умного, даже высокомерного, но не человеческого, а скорее звериного, а еще вернее, – лица, принадлежащего существу с другой планеты*» [5, 12]; «*в его рыжих звериных глазах фельетонист увидел пламя непримиримой, нечеловеческой ненависти*» [5, 16].

Б. Акунин же изображает своего героя другим – в соответствии с современным представлением о японской культуре и истории: «*Этот [Рыбников], что шашку кинул, отчаянный какой*» [1, 197], «*Вы сильный игрок, но вы проиграли*» [там же, 198], «*Если такой ч-человек захочет умереть, помешать ему невозможно*» [там же, 199].

Разное отношение авторов к своим героям проявляется даже в особенностях их номинации. А. Куприн называет своего героя по фамилии (Рыбников), по званию (штабс-капитан) или использует местоимения 3-го лица. Мы узнаем, что Рыбникова зовут Василий Александрович, из уст самого Рыбникова в тот момент, когда он знакомится с Настей / Клотильдой уже в конце повествования. И это единственное употребление имени и отчества. Б. Акунин нарочито часто называет героя уважительно по имени и отчеству.

А. Куприн: «*В этот-то пятидневный промежуток времени штабс-капитан Рыбников обегал и объездил весь Петербург*» [5, 6], «*Время от времени штабс-капитан из разных почтовых отделений посылал телеграммы в Иркутск*» [там же, 8].

Б. Акунин: «*День у Василия Александровича* поначалу складывался самым обычным образом, то есть ужасно хлопотно» [1, 5], «*Поскандалив, Василий Александрович переместился в очередь к международному окошку и отправил телеграмму в Париж*» [там же, 20].

В некоторых эпизодах отличается и описание портрета Рыбникова. Литературоведами отмечалось, что те «нечеловеческие» черты, которые проступают в определенные моменты в облике героя, представляют собой «звериные черты» [6]: «Он [Рыбников] заговорил, а углы его губ дергались странными, злобными, насмешливыми, нечеловеческими улыбками, и зловещий желтый блеск играл в его глазах черными суровыми бровями» [5, 14]. Б. Акунин спорит с А. Куприным и сравнивает облик своего героя с обликом Демона Врубеля: «Он дернулся и в глазах его вспыхнули странные искры, совершенно преобразившие заурядную внешность. <...> По чертам Рыбникова металась черно-красные тени, он был сейчас похож на врубелевского Демона» [1, 166].

Врубель так писал о своей работе: «Демон – дух не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, при всем этом дух властный, величавый» [4]. Демон – образ силы человеческого духа и внутренней борьбы. Именно таким предстает перед нами Рыбников в романе Б. Акунина «Алмазная колесница».

Таким образом, Б. Акунин, заимствуя образ Рыбникова, все же изображает его другим в соответствии с современным представлением о японской культуре и истории, как человека, вызывающего безмерное уважение.

В романе Б. Акунина при реализации внутренней диалогичности возникают два типа диалогических отношений: диалог-согласие и диалог-спор. Диалог-согласие проявляется при описании портрета героя, подчеркивая тем самым, что это тот же японский шпион, что и у А. Куприна. Диалог-спор возникает при описании Б. Акуниным характера и поступков, связанных с существенными характеристиками особенностей японской культуры, силы характера, преданности идее и т.п. Автор подчеркивает, что его герой другой: более мужественный, более расчетливый, более умный, более преданный идее, человек, достойный уважения.

Перспективой нашего исследования является полный и всесторонний анализ особенностей реализации внутренней диалогичности в романе Б. Акунина «Алмазная колесница» на разных языковых уровнях.

Список использованных источников

1. Акунин Б. Алмазная колесница / Б. Акунин. Сочинение в 2-х т. – Т.1: Ловец стрекоз. – М. : Захаров, 2008. – 203 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
3. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики / В.В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1981. – 320 с.
4. Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике / М.А. Врубель / [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Демон_сидящий
5. Куприн А.И. Штабс-капитан Рыбников / А.И. Куприн // Собрание сочинений в 6-ти т.– М., 1958. – Т.4. – 790 с.
6. Омори Масако. Образ японца в рассказе А.И. Куприна «Штабс-капитан Рыбников» / М. Омори / [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://mediascope.ru/node/1173>
7. Прохватилова О.А. Православная проповедь и молитва как феномен звучащей речи / О.А. Прохватилова. – Волгоград : Изд-во ВолГУ, 1999. – 364 с.
8. Соловьева А.К. О некоторых общих вопросах диалога / А.К. Соловьева // Вопросы языкознания. – М. : Наука, 1965. – № 6.– С. 108-109.
9. Стельмашук А. Диалогизация и способы ее реализации в различных речевых сферах современного русского языка (художественная и научная проза): автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец.: 10.02.01. «Русский язык» / А. Стельмашук. – СПб., 1993. – 34 с.

Summary. Some linguistic means of expressing of inner dialogueness when describing staff-captain Rybnikov's portrait in B. Akunin novel «Almaznaya kolesnitsa» are researched in the article. Analysing interrelations with pretext, a short novel by A. Kuprin «Shtabs-capitan Rybnikov» (1905), two types of dialogical interrelation – dialogue-agreement and dialogue-argument are singled out and considered.

Key words: B. Akunin, dialogueness, inner dialogueness, dialogue-argument, dialogue-agreement.

ПРАВНИЧА ЦИТАТА У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ НА ІСТОРИЧНУ ТЕМАТИКУ

У статті вивчено функціонування правничої цитати як інтертекстуального елементу в художніх творах на історичну тематику. Методологічним підґрунтям роботи обрано праці про цитування як інтертекстуальний зв'язок між художніми творами. Специфіку використання правничого тексту в історико-художній прозі проаналізовано із врахуванням природи художнього та правничого функціональних стилів української мови на прикладах української історичної прози II половини XIX ст.

Ключові слова: функціональний стиль, художній текст, правничий текст, інтертекстуальність, інтекст, прототекст.

Офіційно-діловий стиль, зокрема його правничий різновид, – один із найдавніших функціональних стилів української мови. Його ознаки знаходимо уже в документах доби Київської Русі (Мстиславова грамота 1130 р.) та адміністрації Великого князівства Литовського, в українсько-молдавських грамотах, українських грамотах XIV та XV ст., юридичних актах міських урядів (XV – XVII ст.), документах гетьманських канцелярій тощо. Дослідниця українського ділового мовлення С. Шевчук додає до цього переліку українські літописи (процитовані в них офіційні листи, угоди і т. ін.) [15, 8]. Прийнято вважати, що колорит офіційності у текстових зразках згаданого стилю формується не так лексикою, як стабільною композицією тексту, який складається загалом із загальноновживаної лексики, і тільки окремі лексеми є стилістемами офіційно-ділового стилю або його правничого підстилю [Див. 8, 257].

Внутрішня цілісність поняття функціонального стилю уможлиблює зіставлення різних стилів української мови як різних типів тексту. Можемо погодитись із твердженням Л. Мацько про те, що з художнім стилем офіційно-діловий «перебуває в повній протилежності і за сферою дії, і за призначенням та функціями (в офіційно-діловому стилі – повідомлення і волевиявлення, у художньому – образне відтворення дійсності та естетичний вплив), і за добором виражальних засобів» [8, 260]. Водночас абсолютно ізольованим «об'єктом у собі» текст принципово бути не може, він потребує іншого тексту і має бути залучений до культурного простору, більше того – смислова гра, що виникає у тексті, «ковзання між різними структурними впорядкованостями надає текстові більші смислові можливості, ніж ті, якими володіє будь-яка мова, взята окремо» [7, 585]. Додатковим аргументом на користь вивчення взаємодії двох стилів української мови, а в нашому випадку – художнього тексту і правничого тексту, може вважатися сучасна тенденція розвитку міждисциплінарних студій – адже, за словами Р. Познера, «стирання кордонів, які розділяють різні академічні дисципліни, і зростання професіоналізму та інтелектуальних амбіцій у <...> галузях на зразок літературознавства та юриспруденції стимулює дослідників права цікавитися паралельними галузями, включаючи художню літературу, водночас дослідники літератури <...> починають виявляти цікавість до текстів, які не належать до художньої літератури, зокрема до правничих» [16, 4].

Прикладом симбіозу правничого й художнього текстів є, на наш погляд, явище цитування правничих текстів у художніх творах на історичну тематику. Принципи функціонування цитат в історико-художніх творах окреслено в працях О. Бандури, Л. Мацько, О. Пономарева, А. Ткаченка, С. Шевчук. Взаємодія текстів двох різних стилів як явище інтертекстуальності може бути розглянута з точки зору позицій, висловлених у дослідженнях Л. Комісар, Ю. Лотмана, О. Переломової, В. Рижкової, Л. Статкевич. Проте автори названих праць зосередились переважно на взаємозв'язку між різними художніми текстами, тоді як специфіку використання правничого тексту в художній літературі ще не досліджено, що й зумовлює актуальність нашої розвідки.

Вважаючись, як правило, позасюжетними компонентами, тексти історичних документів (зокрема правничих – наказів, статутів, законів, оголошень і под.) «можуть мати й сюжетне значення (тобто прискорювати, затримувати чи скеровувати в інше русло розвиток дії)» [2, 190-191]. При цьому традиційно обов'язковою умовою прямого цитування залишаються риси тексту цитати, на які вказує О. Пономарів: «абсолютна відповідність змісту, лексичного складу, автентичність (відповідність першоджерелу від гр. *authentikos* «справжній») граматичної будови» [10, 210]. Коли ж цитата зазнає стильових трансформацій, актуалізується такий критерій оцінки цитування, як його точність/неточність. За словами Е. Козицької, «цитата не обов'язково повинна бути точною, щоби бути впізнаною. Важливо, аби вона точно моделювала суттєві ознаки попереднього контексту, активуючи його в пам'яті читача і тим самим виконуючи свою роль покликання, носія ремінісцентного змісту, а не лише відтворювала всі деталі контексту» [4, 47]. Цитата завжди відіграє подвійну роль: стає частиною тексту-донора, підпорядковуючись авторському задумові, а також «виходить у позатекстову діахронічну чи синхронічну перспективу, актуалізуючи чужі тексти, включаючи текст у певну культурну (літературну) традицію» [1, 4].

О. Галич, автор значного масиву праць із проблем теорії та історії документалістики в українській літературі, називає цитуванням «пряме художнє використання першоджерела з посиланням на нього, введення тексту іншого автора до тексту власного твору, пряме, а іноді опосередковане запозичення окремих елементів і тем із літературного першоджерела» [3, 452]. Бачимо, що тоді, коли йдеться про цитування правничого різновиду історичних документів у художньому тексті, запозичення з першоджерел жорстко регламентоване вимогами дослівного цитування, за допомогою чого автори художніх творів досягають ефекту історичної достовірності. Ймовірно, саме через вимогу точності, яка в аналізованій у цій розвідці текстовій ситуації приходить із дискурсу права, цитати, за спостереженням А. Ткаченка, «не розглядаються в традиційних поетиках як стилістичні чи риторичні фігури» [14, 292]. Інші теоретики літератури визнають, що цитування «є фактором взаємовпливу в літературному процесі» [3, 453], тому можемо вести мову про правничу цитату в історико-художньому тексті як вияв інтертекстуальності.

Не викликає заперечень те, що інтертекстова практика «існувала задовго до кінця шістдесятих років ХХ століття – часу, коли вона перетворилася на безпосередній предмет філософської рефлексії» [5, 3]. За сучасним визначенням, інтертекстуальність (фр. *intertextualité* – міжтекстовість) – міжтекстові співвідношення літературних творів. На думку колективу авторів вітчизняного літературознавчого словника-довідника серії «Nota bene» (1997), вона полягає: 1) у відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін.; 2) у явному наслідуванні та стилізації чужих стилєвих властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямів). Спільне у всіх наявних дефініціях інтертекстуальності – вихід за межі тексту [Див. 6, 317–318]. У своєму ширшому розумінні інтертекстуальність «інкримінується» не лише художнім текстам, а й літературно-критичним, театральним виставам, музичним творам, творам образотворчого та кіномистецтва, хоча її функціонування в позамистецькому та міжстильовому вимірі (зокрема між правничим та художнім дискурсами) здебільшого вважається на сьогодні прерогативою міждисциплінарних студій.

Термін «інтертекстуальність (міжтекстуальність)» належить французькій вченій Ю. Крістевій і означає метод дослідження тексту як знакової системи, що перебуває у зв'язку з іншими системами, а також взаємодії різних дискурсів, які переплітаються у тексті. Представник Женевської школи феноменологічної критики Ж. Жене звужує термін «інтертекстуальність» до цитування, плагіату, алюзії та ремінісценції, зрештою трактує його як присутність в одному тексті двох і більше текстів. На нашу думку, враховуючи алюзивний потенціал цитати як інтертекстуального елементу, доводиться визнати, що правнича цитата може бути застосована в художній прозі на історичну тематику не тільки у формі прямого цитування, а й у зміненому вигляді відповідно до стилістичної інтенції автора, яка може полягати у: 1) наданні тексту історичної достовірності (у такому випадку найчастіше використовуються уривки із власне правничих текстів); 2) сюжетотвірному застосуванні правничого тексту; 3) сюжетному домислі, що його допомагає «узаконити» текст, який стилістично достовірно імітує правничий, зокрема його синтаксичну структуру (наприклад, текст судової промови). Тому правнича цитата так само «виконує свою роль апелювання до тексту-джерела і збагачує у смисловому значенні авторський текст незалежно від того, є вона точною, неточною чи квазіцитатою» [11, 24]. З точки зору теорії художніх засобів у тексті «поєднання «речей» і «знаків речей» (колаж) у єдиному текстовому цілому, на яке вказує Ю. Лотман, викликає подвійний ефект, зазначаючи одночасно й умовність умовного, і його безумовну оригінальність. У функції «речей» (реалій зовнішнього світу, а не створених рукою автора тексту) можуть бути використані документи – «тексти, оригінальність яких у цьому культурному контексті поза сумнівом. <...> Наприклад, <...> прийом, який використав Пушкін, – вклеїв у «Дубровського» велику реальну судову справу ХVIII ст., змінивши тільки власні імена» [7, 591-592].

«Чуже» слово у власне авторському тексті в практиці інтертекстуального аналізу зазвичай називають *інтекстом*. Терміном *прототекст* позначається твір, який став джерелом запозичення інтексту [13, 7]. Коли говоримо про правничі цитати як інтекст, – наприклад, в українській історичній прозі ХІХ – початку ХХ ст., – прототекстом виступає широкий діапазон юридичних документів (як цитованих безпосередньо, так і запозичених за посередництвом літописних джерел). Кількісну перевагу надано в історичній прозі цього періоду джерелам із доби Середньовіччя та Нового часу. При цьому названий тип джерел (ширше – правничі тексти різних жанрів) слід, на нашу думку, відносити скоріше до прецедентних (сильних), ніж до периферійних (слабких) прототекстів.

У глобальному вияві інтертекстуальності виходить на розуміння культури як єдиного тексту. У системі взаємодії «текст – читач» вона «порушує лінійний характер читання тексту, спонукаючи читача до когнітивно-асоціативної діяльності в процесі його сприйняття» [9, 3-4]. Повертаючись до зіставлення між художнім і правничим текстами, зазначимо, що вплив на читача викликаний саме стилістичною «різницею потенціалів»: «Що різкіше виражена неперевідність кодів тексту-вкраплення та основного коду, то відчутніша семіотична специфіка

кожного з них» [7, 593]. Шляхом використання такої цитаті художній текст «набуває горизонтального прирощення, збагачення змісту. Тобто цитата підриває лінійний рух тексту і змушує читача-інтерпретатора зламати лінію, виходити «вбік», поза текст і тим усвідомлювати його додаткові художні сенси, не втрачаючи з поля зору цілісності тексту» [1, 4]. За висловом В. Рижкової, введення інтертексту «...забезпечує «вибух» лінійності тексту-реципієнта» [12, 9], що у застосуванні до історичної прози означає розширення асоціативно-культурних зв'язків та сюжетотвірної спроможності творів, де авторами використано правничий інтекст (яскраві зразки такої прози знаходимо, наприклад, у творчості П. Куліша, зокрема в соціально-історичному романі «Чорна рада. Хроніка 1663 року», М. Костомарова, М. Старицького, О. Левицького). Подібна художня тенденція створює широке поле для детальнішого вивчення як дискурсу права в історичній прозі в цілому, так і зокрема для аналізу особливостей інтертекстуального зв'язку між українською історичною прозою XIX – початку XX ст. та правничими джерелами різних періодів української історії.

Список використаних джерел

1. Андрусів С. Цитування в інтертекстуальній грі літератури з масовою культурою / С. Андрусів // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Серія «Літературознавство». – 2009. – № 12. – С. 3–7.
2. Бандура О. Теорія літератури: посібник для вчителів / О. Бандура. – К. : Радянська школа, 1969. – 286 с.
3. Галич О. Літературний процес // Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / За наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – С. 442–461.
4. Козицкая Е. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте. Пособие по спецкурсу / Е. Козицкая. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. – 140 с.
5. Комісар Л. Ідея інтертекстуальності в філософії культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. : 09.00.04. «Філософська антропологія, філософія культури» / Л. Комісар. – К., 2008. – 14 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. (Nota bene).
7. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман / Переклад М. Приходи // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – [2-е вид., доп.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 581–598.
8. Мацько Л. та ін. Стилїстика української мови: підручник / Л. Мацько, О. Сидоренко, О. Мацько / За ред. Л. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.
9. Переломова О. Інтертекстуальність в українському художньому дискурсі : структурно-семантичний і стилістичний аспекти : автореф. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.02.01. «Українська мова» / О. Переломова. – К., 2010. – 34 с.
10. Пономарів О. Стилїстика сучасної української мови: підручник / О. Пономарів. – К. : Либідь, 1993. – 248 с.
11. Пухонська О. Цитата як форма інтертекстуальності (на прикладі сучасної вітчизняної поезії) / О. Пухонська // Вісник Черкаського університету. Серія «Філологічні науки». – 2012. – № 38 (251). – С. 20–25.
12. Рижкова В. Реалізація категорії інтертекстуальності в американському художньому тексті XIX–XX століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. : 10.02.04. «Германські мови» / В. Рижкова. – Харків, 2004. – 22 с.
13. Статкевич Л. Форми і функції інтертекстуальності в поезії Томаса Стернза Еліота: автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. : 10.01.04. «Література зарубіжних країн» / Л. Статкевич. – Сімферополь, 2008. – 20 с.
14. Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства) / А. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
15. Шевчук С. Українське ділове мовлення: навч. посіб. / С. Шевчук. – [2-ге вид., випр.]. – К. : Вища школа, 2000. – 271 с.
16. Posner, Richard A. Law and literature / R.A. Posner. – [rev. and enlarged ed.]. – Cambridge, Massachusetts; London : Harvard University Press, 1998. – IX, 422 p.

Summary. The article deals with legal citing functioning as an intertextual element in literary historical works. The methodological basis of the article has been formed of research works about citing as a means of intertextual connection between artistic texts. The author has analysed the specific of legal texts usage in historical literary prose in consideration of the nature of fiction and legal functional styles of Ukrainian language using examples of Ukrainian historical prose fiction of the 2nd half of 19th century.

Key words: functional style, artistic text, legal text, intertextuality, intext, prototext.

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ КАНАДСЬКОГО РОМАНУ ПРО МИТЦЯ К. ХІХ – 2 ПОЛ. ХХ СТ.

У статті проаналізовано виникнення і становлення роману про митця в канадській літературі та розглянуто його ступінь наслідування європейської традиції. Виявлено композиційні особливості та специфіку характеристики героїв, притаманні саме канадському роману про митця. Зроблено висновок про роль досліджуваного жанру у формуванні національної самосвідомості.

Ключові слова: канадська література, роман про митця, постколоніальна ідентичність, квест.

Національна література Канади ще на поч. ХХ ст. була на периферії світового літературного процесу, проте вже у 2-й пол. ХХ ст. одразу посіла помітне місце серед англомовних літератур. Причини такого стрімкого розвитку були багато в чому зумовлені суспільно-політичними подіями країни, тому колоніальне минуле – це той факт, який не можна не враховувати за будь-якого підходу до вивчення її культури. Позбувшись домінування імперії, Канада за короткий час виробила власну національну концепцію і постала тією країною, яка мала що сказати.

Ставши частиною світового літературного контексту, канадська література привернула увагу як вітчизняної (Н. Ваннікова, А. Голишева, Н. Овчаренко), так і зарубіжної критики (Д. Мейндл, Г. Стільц, Д. Стук, Ф. Хеміл). Серед проблем, до яких апелювали дослідники, стали місце приналежності і його втрата, самоусвідомлення та зображення себе, процес поступового руйнування самого почуття периферійності і прагнення «вчорашніх маргіналів» утвердити власну національну ідентичність. Незважаючи на існування ґрунтовних історико-літературних досліджень з канадської літератури досі залишається ще багато питань, які поки що не привернули належної уваги літературознавців. Так, ще у середині минулого століття – у період розквіту канадської літератури – з'являються романи, головним героєм яких стає митець («Суміш вад» Р. Дейвіса (1958), «Прихована гора» (1962) Г. Роя, «Те літо в Парижі» (1963) М. Каллагана, «Жокей із Сент-Урбана» (1966) М. Річлера, «Дуже самотній» (1971) Дж. Бака, «Скан» (1972) Б. Харлоу, «Провидиці» (1974) М. Лоуренс, «Суонн» (1987) К. Шилдс), проте за винятком однієї розвідки Д. Вільямса, обмеженої вибіркового аналізом творів окремих письменників, це питання залишається досі невивченим [16]. Між тим, приклади роману про митця можна знайти ще наприкінці ХІХ століття – періоду формування національної свідомості, а отже, можна говорити і про еволюційні лінії цього жанру в канадському контексті. У запропонованій розвідці ми спробуємо окреслити національну специфіку канадського роману про митця, виявити його композиційні особливості та своєрідність зображення героїв.

Як зауважує українська дослідниця Н. Овчаренко, створюючи національного літературного героя, образ якого максимально повно відповідає канадській дійсності, письменники все ж відштовхувались від європейських та американських моделей художньої техніки [3, 25]. Цей баланс між Британською та Американською моделями, вважає канадський дослідник В. Кейт, зрештою був усвідомлений як неодмінно канадська незалежна позиція [10, 116].

Роман про митця, як відомо, отримав найбільше поширення у німецькій літературі доби романтизму. Як стверджує дослідник М. Біб, говорити про виникнення власне жанру роману про митця (Kunstlerroman) у європейській літературі та про мистецтво як самостійний об'єкт художнього осмислення можна з твору Гете «Страждання юного Вертера» [6, 30]. До цього часу митець, як вважає дослідник, якщо і ставав героєм твору, то зображувався скоріш із загальнолюдської точки зору, ніж з професійного боку, а його творча свідомість, як правило, залишалась поза увагою автора [6, 33]. Гете сформував основне з положень Kunstlerroman, пошук митцем себе, власного «я» крізь мистецтво, що стало домінуючою темою жанру. Переосмислили роль і підняли художника, поета, творця на новий культурний рівень німецькі романтики, зокрема Новаліс та Гофман. Вони розвивали думку про обраність митця та його надзавдання, що неминуче прирікало його на конфлікт з натовпом.

Досліджуючи американський варіант роману про митця, який також не залишався поза увагою канадських письменників, М. Сото пояснює швидке розповсюдження роману про божественного художника «зростаючою стурбованістю не тільки створеним літературою внутрішнім світом героя, а й зовнішнім, в якому створюється ця література» [15, 12]. Дослідник наголошує на соціальній ролі роману, що «занурюється в унікальний світ американської культури, заради виявлення національної ідентичності і одночасно заради відмови від успадкованих стандартів європейської цивілізації» [15, 12]. Саме завдяки цій ролі роман про митця набуває національного звучання в постколоніальних літературах (австралійській, канадській, новозеландській).

Сучасне літературознавство, як вітчизняне, так і зарубіжне, досі не дало чіткого визначення роману про митця. Так, англійський дослідник М. Бредбері у роботі «The modern British novel» визначає цей жанр як художнє зображення творчої людини і виділяє два типи оповіді: «про виникнення художнього таланту або про естетичний пошук героя» [7, 129]. А український літературознавець Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» визначає роман про митця як широкоформатний епічний твір, присвячений творчій та життєвій долі письменників, малярів, музик, акторів [2, 347]. Жодне з визначень не допомагає виявити характерні ознаки цього жанру, окрім наявності протагоніста-творця, тому для визначення національної специфіки канадського варіанту роману про митця продуктивним здається звернення до композиційних особливостей творів та специфіки зображення героїв.

Героєм роману про митця зазвичай виступає допитлива, творчо обдарована особистість, що схильна до самозаглиблення та прагне самопізнання. Незадоволення домашнім оточенням, родичами-філістерами стають причинами внутрішнього чи зовнішнього конфлікту творчої особистості з оточуючим середовищем і врешті призводять до часткового чи повного відчуження, зречення від усього – дому, сім'ї, кохання, країни, Бога, заради творчого розквіту і пошуку кращого буття (реального чи нереального) [6, 22; 15, 153].

Авторський вибір типу героя – романтичного чи реалістичного – визначає розв'язку роману. Романтичний митець, або «художник вежі зі слонової кістки», як називає його М. Біб, не має можливості поєднати мистецтво і життя, а тому ховається від реальності в ідеалізованому поетичному світі – «вежі». Тоді як реалістичний митець, або «художник священного джерела» підживлює своє мистецтво життєвим досвідом – «священним джерелом». За його допомогою митець перетворює навколишню дійсність та наповнює її духовністю, в чому і полягає його надзавдання [11]. Дуже часто тема «священного джерела» розкривається крізь відносини митця до жінки, кохання якої може стати поштовхом до творчості чи навпаки привести до занепаду. Поза тим, що пошук коханої може виявитись для нього руйнівним, митець повинен шукати її, оскільки від неї повністю залежить його натхнення [6, 18].

Якщо європейській літературі властивий переважно романтичний тип, крізь який зазвичай вирішується проблема самотності творчої людини, то в канадській літературі відбувається зміна акцентів в інтерпретації теми мистецтва та художника – письменники висувують на перший план проблему пошуку митцем свого місця у житті та мистецтві, що виходить на загальнонаціональний рівень. І якщо в європейських літературах цей пошук заснований на руйнуванні або втраті власних цінностей і особистісному формуванні нових, то у канадській традиції мова йде про пошук митцем таких морально-естетичних цінностей, що могли б стати загальнонаціональними, і їх пошук завжди тісно пов'язаний з виявленням не тільки власної, а й національної ідентичності.

Проте головною особливістю роману про митця залишається мотив творіння (термін Н. Бочкарьової). У розробці теми мистецтва у письменників різних країн яскраво виявляється національна специфіка, зумовлена особливостями історичного розвитку країни і своєрідністю її художніх традицій. Зокрема в центрі уваги опиняються представники різних видів мистецтва: так, наприклад, в німецькій літературі – музиканти, в англійській літературі – письменники, в канадській – художники та співаки.

В Канаді жанр роману про митця загалом формувався за зразком загальноєвропейських літературних традицій, проте з'явився не спонтанно, а еволюціонував з канадського варіанту роману виховання (Bildungsroman). Серія напівдокументальних творів мала засвідчити певний досвід етнічних груп і розповідала про життя дітей, які набагато швидше адаптувались до нового середовища, ніж їхні батьки-іммігранти [13, 228]. На думку канадської дослідниці Г. Вілмоут, роман виховання став «символічною формою, завдяки якій суспільство крізь концептуальні лінзи молоді намагалось надати значення своєму збентеженому я» [17, 25]. Називаючи Bildungsroman одним із базових жанрів для канадського націоналізму, дослідниця зазначає, що цей жанр, хоча і підняв багато проблем та дав на них відповіді, не зміг вповні задовольнити дискусію, що тривала у канадській культурі на поч. ХХ ст. [17, 13–19]. Відтак згодом роман виховання набуває більш інтимної, психологічної форми оповіді і навіть внутрішнього протесту, поєднуючись з романом-сповіддю [16, 13]. І надалі, як зазначає канадський літературознавець Д. Вільямс, «спокутний вплив духовної автобіографії перетворюється у магістральний естетичний рух, у якому митець протиставляє себе своїй епосі, віддаляючись від суспільства заради його спасіння» [16, 13].

Переосмислення ролі діячів культури, що «надавали голос» країні, був пов'язаний і новий статус образу митця в канадському романі. Порівняно з ХІХ ст. герой-митець значно частіше стає протагоністом. Його образ втілюється в архетипному для Канади образі метелика, перетворення якого з гусені на кокон і врешті на яскраве тендітне створіння вповні відбиває динаміку душевних змін автора [9, 178]. Мистецька тема, відтак, постала як один із варіантів становлення ідентичності самих письменників крізь художні тексти. Бажання висловитись, як вважає В. Нью, порушило в романі ще іншу постколоніальну проблему – мови, особливо серед тих письменників,

для яких англійська чи французька не були рідними, тому не лише герой шукав потрібні слова, але й сам автор [13]. З іншого боку, роман про мистецтво виник у відповідь на закиди, що в Канаді не існувало власного мистецтва, і зобразив його розвиток у процесі становлення нації.

Канадська література майже не знала періоду романтизму, тому романи про митця зазвичай написані у реалістичному напрямку. На думку канадського літературознавця М. Етвуд, виживання стало для канадців ключовим поняттям, постійна боротьба за яке, спочатку фізичне, а потім духовне, зробила з канадців скоріш прагматиків, ніж романтиків [5]. На думку Д. Вільямса, канадський роман про митця ілюструє наскільки канадська уява і відчуття згуртованості чужі романтичного мистецького світогляду [16, 160].

Канадські романні оповіді, на зразок європейських, зображують розвиток героя від невмілого аматора, що діє інтуїтивно, до його становлення як зрілого митця. Дослідник Л. Макдональд серед основних елементів сюжету цього жанру виділяє батьків-філістерів – заклопотаного батька та доброзичливу матір, суспільство, що з недовірою ставиться до мистецької чутливості, відчуження та самотності, зміна ставлення митця до власного таланту; в той час як суто канадськими можна назвати вплив на героя живописної природи, боротьба з гнітючою релігійною традицією, від'їзд до іншої країни як звільнення від оточення, та невизначене теперішнє, що змушує до ностальгічного пошуку у минулому власних коренів та особистих відповідей [12, 112–113].

На початку твору герой традиційно знаходиться у підлітковому віці, коли вже втрачає наївно-дитячий погляд на життя і пізнає світ свідомо, проте ще продовжує формуватися як особистість. Головним спонукаючим фактором до творчості стає сама природа, що нерідко знаходиться вже за парканом. Канадська уява та свідомість завжди спрямовані на споглядання в результаті певної «натурфілософії» населення, що закорінена в літературі ще з часів анімалістичних оповідей. Проте канадські письменники наголошують, що з процесом урбанізації ця здатність населення зникає і лише митець залишається чутливим до навколишнього середовища. Як зазначає Н. Овчаренко, «особливістю творів сучасної канадської прози є прояв міста – рівноправного їх героя. Атмосфера, характер міста ... визначають і направляють вчинки людей, що у ньому живуть, диктує їм бажання та надії <...> Конфлікт митця з канадською провінцією руйнує його творчу свідомість» [3, 101]. Усамітнення і відпочинок від суспільства віч-на-віч з природою, почуття міцного споріднення із землею допомагають творчій особистості переосмислити життя, досягнути вічні істини та розпочати шлях до самоусвідомлення і самоствердження [9, 166].

Образ головного героя розкривається канадськими письменниками крізь концепцію особистості як категорії соціальної. Соціальне оточення з гарнізонною ментальністю і практичним поглядом на життя не дарма отримує у романі надзвичайну авторську деталізацію, оскільки виступає головним стримуючим фактором мистецького таланту. Письменники відверто змальовують культурне середовище, яке свято захищає вікторіанські традиції і не бажає жодних змін. На заваді мистецького розвитку стає не тільки відданість традиціям імперії, а й релігійне виховання, в якому зростає молоде покоління. Саме в таких містечках знаходиться джерело формування національної свідомості. В цьому контексті актуалізується наскрізний для канадської літератури образ жертви, про який говорить М. Етвуд [5]. Митець стає жертвою того суспільства, у якому він народився, і лише визнавши його обмежуючу силу і вузький світогляд, він може звільнитися з-під його опіки. Поза деструктивним впливом на свідомість, оточення митця зазвичай інертне та байдуже до нього і виказує агресію лише тоді, коли митець намагається внести зміни у суспільний лад.

Оскільки конфлікт між творчою особистістю і суспільством не носить зовнішньо виражений характер, а іноді й нівелюється, основним засобом розвитку сюжету стає внутрішній конфлікт героя, який з'являється з класичної для постколоніальних країн опозиції «свій-чужий». Митець відчуває ворожість до власної культури з її запозиченістю, сталістю і закритістю, тому змінюється її полярність – своє стає чужим. Він намагається знайти власне джерело натхнення і свій стиль, а також однодумців, людей, сприйнятливих до мистецтва. Цей внутрішній конфлікт митця у канадських письменників з часом набуває ширшої проблематики – пошуку національної приналежності, відтак набуває виразнішого постколоніального звучання.

Пригоди героїв починаються, як правило, з їхнього від'їзду з дому, при цьому герой неодмінно потрапляє до іншої країни або навіть іншого континенту, де відбувається навчання. Як постійний компонент романної оповіді про митця елемент навчання з'являється у сюжеті канадської літературної традиції значно частіше, ніж у європейській, і переходить з роману виховання, що став основою для формування роману про митця. Прагматичність, що зазвичай не властива творчій людині, стає основою її успіху – вміння правильно використати надані можливості підкреслюється авторами як національна риса.

Під час навчання митець нерідко постає перед вибором, пов'язаним з мораллю та відвертістю, релігією та чистою вірою, які допомагають митцю звільнитися від старих традицій [16, 112]. Разом з тим подорож допомагає протагоністу краще зрозуміти себе, знайти свій власний стиль, дже-

рело натхнення, що уособлює рідна земля. Лише покинувши Канаду митець пізнає її цінність для свого творчого натхнення і зв'язок з нею. На думку одного з найвпливовіших критиків минулого століття Н. Фрая, канадців, стурбованих власною ідентичністю, не стільки турбувало питання «Хто я?», скільки «Де це тут?» [8]. І нарешті у романах про митця з'являється ця відповідь. Поза сумнівом, земля рідної країни і виявляється тим «священним джерелом», до якого митець повинен звернутись, щоб знайти власний стиль. Усвідомлення своєї національної приналежності повертає героя на батьківщину – і лише ступінь готовності суспільства до змін визначає чи залишиться він вдома чи знову вирушить у подорож.

М. Бахтін зауважує, що «ідея випробування має величезне значення <...> вона дозволяє органічно поєднувати у романі гостру і різноманітну авантюризм з глибокою проблемністю і складною психологією» [1, 201–202]. Квест героя за кордон у канадському романі про митця генетично сягає традиційної подорожі на той світ під час ініціації, і яка, на думку, Н. Фрая являє собою мономіф світової літератури. Структура такої оповіді про від'їзд героя та пошуки пригод у світовій літературі вже давно визначена: едем (розповідь про дитинство героя), падіння або злочин, подорож, повернення або смерть [4, 237]. Наявність або відсутність тих чи інших елементів, завершення квесту чи неспроможність це зробити ілюструють розвиток канадських романів про митця на різних його етапах відповідно до реального стану культури в країні і можливості письменника знайти відповіді на поставлені питання.

Досвід подорожі є центральним для життя канадців, проте, за твердженням Р. Планта, «через роки природа подорожі змінилась так, що буквальна подорож перетворилась на психологічну» [14, 213]. Тому у романах про митця сер. ХХ ст. пошук себе починається із внутрішнього світу. Цей пошук творчої особистості обумовлює її поведінку, манери, моделює відношення митця до життя і дійсності та формує його світоглядні орієнтири.

Аналіз жанрової специфіки канадських романів про митця к. ХІХ – поч. ХХ ст. виявляє загальне занепокоєння станом розвитку мистецтва в країні: в творах зображується складний шлях становлення окремого митця, проте не дається остаточна відповідь щодо шляхів формування канадської культури в цілому («Відьма з Плам Холлоу» (1892) Т. Лівітт, «Джудіт Мур, або майструючи сопілку» (1898) Дж. Вуд, «Кузина Попелюшки» (1908) С. Данкан). Герої романів, сформовані замкненим, провінційним суспільством, часто не здатні завершити свій квест («Бес Вудбьорн» (1897) М. Петітт, «Рінгфілд» (1914) С. Харрісон), а іноді навіть розпочати його («Гора і долина» (1952) Е. Баклер, «Як для мене, так і для мого дому» (1941) Р. Сінклер, «Життя дівчат та жінок» (1971) Е. Мунро). Найчастіше митцями, що так і не змогли зреалізувати свій потенціал, стають жінки. Так само як і у європейських романах виховання (сестер Бронте, Дж. Остін, В. Вулф) героїні канадських творів про митця зв'язані суспільним обов'язком і зазвичай можуть стати успішними тільки за умови вигідного одруження, отримання спадку чи спонсорської допомоги, тоді як чоловіки-протагоністи менше залежать від зовнішніх факторів і більш вільні у виборі. Феміністична теорія для таких романів використовує термін «роман антистановлення», підкреслюючи неможливість жінок-протагоністів завершити становлення поза сімейним оточенням. Для зображення позитивного досвіду, не можливого для канадських жінок-митців, авторка С. Данкан використовує образ письменниці-американки у романі «Донька сьогодні» (1894).

Як вважає канадський літературознавець Д. Джонс, брак позитивних героїв у канадській літературі поряд з безліччю негативних «засвідчив відсутність позитивного національного міфу або відчуття ідентичності» [9, 14]. Позитивний образ канадського митця, готового до змін і здатного змінювати оточуюче середовище, з'являється у творах лише з 2 пол. ХХ ст. у час найбільшого розквіту всієї канадської культури. Романи «Суміш вад» Р. Дейвіса (1958), «Прихована гора» (1962) Г. Роя, «Те літо в Парижі» (1963) М. Каллагана, «Жокей із Сент-Урбана» (1966) М. Річлера, «Дуже самотній» (1971) Дж. Бака, «Скан» (1972) Б. Харлоу, «Провидиці» (1974) М. Лоуренс, «Суонн» (1987) К. Шилдс засвідчують позитивний досвід становлення митця, ствердження певної екзистенційної моделі і визначення з відчуттями приналежності до країни. Письменники крізь досвід свого героя намагаються знайти місце людини у ланцюжку поколінь, що жили на канадській землі, виправдати його ворожість до культури імперії та показати його причетність до формування національної ідентичності та відповідальність за покладену на нього місію. З іншого боку, запропоновані в романах образи стають зразками тієї внутрішньої психологічної подорожі, яку кожен канадець повинен пройти, щоб визначитись із місцем приналежності. І мистецтво стає одним із засобів досягнення цієї мети.

Отже, роман про митця відіграв особливу роль в канадській культурі: у ідеях і образах роману здійснювалось констатування ідеї канадської ідентичності. У романі письменники звертались до духовного стану суспільства та засвідчували наявність чи відсутність у ньому певних цінностей, підіймали питання наслідуваності і вторинності канадської культури. Відтворюючи національний характер, письменники зображували не тільки ті зміни, що відбулися, а й ті, що лише позначилися, пов'язуючи таким чином минуле з теперішнім. Еволюційні лінії жанру да-

ють можливість кризь долю головних героїв простежити і усвідомити шлях, що пройшла країна у процесі формування національної ідентичності.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Юрій Ковалів. – К. : Академія, 2007. – Том 2. – 624 с.
3. Овчаренко Н. Канадські літературні канони на зламі століть/ Наталія Федорівна Овчаренко. – К. : Вид-во гуманітарної літератури, 2006. – 311 с.
4. Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины / [сост., ред. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова]. – М. : Интрада – ИНИОН РАН, 1999. – 319 с.
5. Atwood M. Survival: a thematic guide to Canadian literature / Margaret Atwood. – Toronto : McClelland & Stewart, 1996. – 287 p.
6. Beebe M. Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce / Maurice Beebe. – New York : University Press, 1964. – 323 p.
7. Bradbury M. The modern British novel / Malcolm Bradbury. – London : Penguin, 2001. – 621 p.
8. Frye N. Bush garden / Northrop Frye. – Toronto : House of Anansi Press, 1995. – 259 p.
9. Jones D. Butterfly on rock / Douglas Jones. – Toronto : University of Toronto Press, 1979. – 197 p.
10. Keith W. A sense of style: studies in the art of fiction in English-speaking Canada / William John Keith. – Toronto : ECW Press, 1989. – 235 p.
11. Marcuse H. Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse / [ed. Douglas Kellner]. – UK : Taylor & Francis, 2007. – 264 p.
12. McDonald L. Native sons / Lawrence McDonald // Canadian literature, 1974. – № 62. – p. 112 – 113.
13. New W. A History of Canadian Literature / William New. – Kingston: McGill-Queen's Press – MQUP, 2003. – 488 p.
14. Plant R. Cultural redemption in the work of Robertson Davies // Robertson Davies. An appreciation / [ed. E. Cameron]. – Toronto: Broadview Press Ltd, 1991. – P. 213 – 230.
15. Soto M. The Modernist Nation: generation, renaissance, and twentieth-century American literature / Michael Soto. – Alabama: University of Alabama Press, 2004. – 228 p.
16. Williams D. Confessional fictions: a portrait of the artist in the Canadian novel / David Williams. – Toronto: University of Toronto Press, 1991. – 291 p.
17. Willmott G. Unreal Country: Modernity in the Canadian Novel in English / Glenn Willmott. – Kingston: McGill-Queen's Press – MQUP, 2002. – 236 p.

Summary. The article studies the portrait-of-the-artist-novel emergence and development, examines its level of European tradition inheritance. The distinguishing features of the composition and characters' portraiture are revealed in the Canadian variant of the genre. The role of the portrait-of-the-artist-novel for the search of the national identity is defined in the conclusion.

Key words: Canadian literature, novel about artist, postcolonial identity, quest.

УДК 007 : 304 : 070

О.М. Колупаєва

АРХІТЕКТОНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФЕЙЛЕТОНІВ ОСТАПА ВИШНІ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ “ЛИЦЕМ ДО СЕЛА”)

У статті розглядаються архітектонічні особливості фейлетонів Остапа Вишні. З'ясовується значимість архітектонічних складових для посилення емоційного впливу на читача та дослідження індивідуального стилю письменника-публіциста. Досліджується функціональне призначення заголовку, першої фрази, основної частини, останньої фрази як головних елементів зовнішньої організації тексту.

Ключові слова: архітектоніка, заголовок, зачин, основна частина, остання фраза, фейлетон.

Фейлетонний стиль друкованих видань є однією з найхарактерніших рис сучасної преси. Фейлетон як жанр художньої публіцистики розрахований на широке коло реципієнтів; його сатирична форма передбачає здійснення емоційного впливу на переконання читачів, їхню поведінку.

Серед фундаментальних праць, присвячених дослідженню фейлетону, варто виокремити “Мистецтво фейлетону” [3], “Теорія і практика художньо-публіцистичних жанрів. Нарис. Фейлетон” [4] та ін. Предметом дослідження є ідейно-тематичне наповнення фейлетону, його композиційна організація, сатиричні прийоми, мовна характеристика героїв, засоби створення комічного. Головними жанровими ознаками фейлетону, на думку А. Тепляшиної [9], є строга фактична основа з авторським підтекстом; особлива форма побудови (наявність асоціативної теми, образів, картин); сатиричне загострення теми чи лірично-гумористична інтонація, конкретні висновки. Варто зазначити, що вихідною основою аналізу найчастіше є проблематико-тематичний та образний аспекти фейлетону, в той час як архітектонічні особливості розглядаються лише побіжно.

А. Конторчук наголошує на необхідності розглядати текст “не лише з точки зору реалізації плану змісту, але й з точки зору організації плану вираження, оскільки глибина, активність сприйняття газетного жанру значною мірою залежить від зовнішньої організації тексту” [7, 11]. Дослідження композиційно-архітектонічних особливостей публіцистичного твору важливе для розкриття його ідейно-тематичної сутності, виявлення жанрових ознак, досягнення виразності, оригінальності мовлення.

Під архітектонікою публіцистичного твору розуміється загальна форма його побудови і взаємодія його частин. Основні архітектонічні складові фейлетону: заголовок, перша фраза (зачин), основна частина, остання фраза (кінцівка). Е. Різель стверджує, що архітектоніка оперує більш-менш завершеними в смисловому і формальному планах одиницями, і розглядає абзац, главу, діалог, опис природи як основні архітектонічні складові [8, 156]. Питання про архітектонічну своєрідність фейлетонів залишається актуальним, тому виникає необхідність визначити характерні архітектонічні властивості фейлетону, проаналізувати стилістичні функції заголовку, першої фрази, основної частини, останньої фрази як головних елементів зовнішньої організації тексту.

Одним з найоригінальніших майстрів фейлетону ХХ століття в українській літературі є Остап Вишня, який шляхом комічної інтерпретації фактів вдається до створення яскравих сатиричних образів тогочасної дійсності. Особливістю фейлетонів письменника є широке використання комічного у різноманітних формах: у вигляді листа, комедійної сцени між кількома особами тощо. Об’єктом аналізу в цій статті стали фейлетони, що увійшли до збірки “Лицем до села”. Предметом дослідження виступають архітектонічні складові фейлетонів, їхня послідовність, взаємозв’язок та функціональне призначення. Особлива роль відводиться елементам архітектоніки як головним механізмам забезпечення естетичної організованості цілого.

Першоелементом архітектоніки публіцистичного твору виступає заголовок, що виражає основний задум, ідею автора, служить опорою для читача в розумінні змісту. А. Євграфова стверджує, що заголовок це “скомпресований нерозкритий зміст тексту... уже у «передтекстовий період» заголовок починає впливати на потенційного читача, формуючи ефект очікування і прогноз щодо твору у цілому” [2]. На думку В. Іванова, “кращі газетні заголовки характеризуються максимальною інформативністю; об’єктивним відображенням тематичного змісту тексту; самобутністю і оригінальністю; публіцистичною гостротою та експресивністю, виразністю почуттів, думок; структурною завершеністю та інтонаційною виразністю; точністю термінів” [6, 109]. Отже, заголовки значною мірою визначають ефективність та дієвість публіцистичного твору.

Основними функціями, які виконує заголовок у публіцистичному творі, є номінативно-інформативна, мета якої полягає в повідомленні про факт; апеляційна функція, що виражається в спонуканні читача до дії, відображенні позиції автора до проблеми чи явища; рекламна, яка передбачає привернення уваги читача; графічно-видільна, що забезпечує виділення тексту з контексту завдяки графічним засобам. У зв’язку з цим В. Здоровега виділяє такі типи заголовків за змістовим наповненням: інформаційний, спонукально-наказовий, проблемний, констатуючо-описовий, рекламно-інтригуючий [5, 108–109]. Беручи за основу цю класифікацію, можна стверджувати, що у фейлетонах Остапа Вишні переважають констатуючо-описові заголовки (“Як мене преса підвела”, “Те, до чого і лицем, і мордякою повертаються”, “Так ми ж народ тьомний”, “Національно, просто а головне – приємно” та ін.), спонукально-наказові, багато з яких виражені окличними реченнями (“Те, до чого лицем слід повернутися”, “У колектив!!!”, “Слухай, обивателю!”, “Держись, хлопці!” тощо), проблемні (“А чим ми винуваті?”, “Та доки ж?” та ін.).

Важливою властивістю заголовка у фейлетоні є його оригінальність, образність, дотепність. В. Іванов зазначає: “Заголовок фейлетону має іскритися новизною, бути стислим і сатиричним. Заголовок у фейлетоні незвичний, він одразу впадає в око, нерідко стає крилатим висловом” [6, 111]. Заголовки несуть в собі елементи сатири, іронії, гумору.

З метою підвищення емоційно-експресивної функціональності заголовка Остап Вишня вдається до фразеологізмів. Фразеологізми, не зважаючи на комічний ефект, все ж не втрачають узагальнюючого та повчального змісту. У фейлетоні “Коли в голові «лій»...” (фразеологізм, що означає “коли є здоровий глузд”) висміяно примітивну механізацію сільського господарства та подано зразок ефективної організації економіки. Заголовок є своєрідним ключем до розуміння фейлетону, смисл якого повною мірою розкривається в завершальному абзаці твору: “Хороша штука «лій». Певна річ, коли він у голові. А як у іншому місці – ні чорта не варт... М’яко тільки сидіти та ширше штани ший...” [1, 44].

Неповторні, оригінальні заголовки досягаються за допомогою гумористичного обігрування відомих прислів’їв та приказок через часткове перетворення. Так, відоме прислів’я “Рибак рибака бачить здалеку” шляхом певної трансформації набуває нового значення у фейлетоні “Рибак рибака не дуже бачить, навіть поблизу”. Однак, письменник одразу зазначає в першому абзаці: “Хоч не дуже в риму, так зате ж правда” [1, 145]. Такий заголовок привертає увагу читача емоційністю та експресією, максимально скорочуючи дистанцію між автором і читачем. Крім того, прислів’я, що звучить по-новому, надає додаткових відтінків висвітлюваній темі. Для сатиричного зображення життя українського села, утворення перших колгоспів письменник звертається до казкової манери оповіді: “Є в Бердянську вуличка, на вулиці дворище, а в дворищі хаточка, а в хаточці канцелярійка... За хаточкою – хлів, у хліві – «склепчик», ліворуч – льодовня, у льодовні – шапки для просолу риби, серед двору на жердях розпанахана риба на сонці висить... Оце є Бердянський союз рибалок...” [1, 145]. Отже, фольклорна основа заголовків сприяє посиленню емоційності, колоритності, наближує письменника до читача.

Досить поширеним стилістичним прийомом у фейлетонах Остапа Вишні є вживання просторіччя, функціональна роль якого у заголовку досить велика: просторіччя несе в собі новизну, емоційну забарвленість та нерідко продиктоване прагненням письменника-публіциста надати комічного, іронічного, глузливого відтінку тексту. В центрі фейлетонів “У колектив!!!”, “Тяжолі времена”, “Нравствінна робота” – сатиричне відтворення економічної та культурної відсталості села, способи підвищення ефективності сільського господарства шляхом залучення кваліфікованих працівників, покращення умов господарства. Виносячи в заголовок основні поняття, виражені розмовною лексикою, автор не тільки одразу привертає увагу читача, але й намагається емоційно зблизитися з читачами, використовуючи близьку для них лексику.

З метою конденсації думки та лаконічності Остап Вишня звертається до побудови назви фейлетонів у вигляді односкладних речень (“Вискочили...”, “Підкачала”, “Переплутали” та ін.). Такі короткі заголовки покликані не тільки виражати головну думку твору, а й заінтригувати читача.

Одним з найбільш дієвих впливів на аудиторію А. Тепляшина [9] вважає звертання письменника-фейлетоніста до добре знайомих читачу образів і понять; використання метафор, алегорій, гіпербол тощо. З метою емоційно-образного розкриття теми і посилення комічного ефекту Остап Вишня вводить в заголовки ремінісценції, алюзії на відомі сюжети. У фейлетоні “На Гончарівці” наскрізною є алюзія на комедію Г. Квітки-Основ’яненка “Сватання на Гончарівці”. Гостра сатира письменника-публіциста спрямована проти побуту міщан, які вирізняються культурною відсталістю та втратою відчуття часу. Остап Вишня зазначає: “Не така тепер Гончарівка. І тільки Стецьки, Одарки та «одставні салдати Скорики» підтримують славу твою, преславний перший повістярє народу малоросійського, Грицьку Квітко-Основ’яненку!... Вони живі ще, і не стерли їх з лиця землі гончарівської довгі віки” [1, 216]. Алюзії у фейлетоні виконують проспективну функцію, сприяючи актуалізації теми через прямі асоціації, та налаштовують читача на сприйняття твору у руслі певної літературної традиції.

Отже, заголовки у фейлетонах Остапа Вишні виконують ряд функцій: посилюють комічний ефект за рахунок вживання просторіччя та фразеологізмів, формують сконцентровану авторську думку, відображають злободенність тематики, мотивують інтерес до прочитання тексту, служать для аргументації висловлених ідей, суджень, положень.

За структурою можна виділити два типи заголовків: прості заголовки та заголовкові комплекси. Прості заголовки, що складаються з одного речення, яке виражає певну закінчену думку, притаманні більшості фейлетонів Остапа Вишні. Заголовкові комплекси, до яких входить основний заголовок і підзаголовки, характерні для окремих фейлетонів письменника. Підзаголовки виконують різноманітні функції в тексті: служать для уточнення, пояснення основної ідеї, вираженої в заголовку, – “Як поліпшити своє господарство (багатьма перевірено)”, “Чухраїнці (спроба характеристики)”; окреслюють форму викладу матеріалу – “Так ми ж народ тьомний (конспект до трагедії)”, “Держись, хлопці! (роман на 4 розділи з епілогом і з мораллю)”, вказують на спрямованість фейлетону “Універсал (до земляків своїх, на Україні й поза Україною сущих)”.

Не менш важливим архітектонічним елементом фейлетону виступає перший абзац (зачин), оскільки саме він може викликати в читача бажання прочитати твір до кінця, або ж навпаки,

відштовхнути. Мета першого абзацу – повернути інтерес читача та задати тон всьому творові. Серед основних вимог, що висуваються до зачину, варто виокремити зрозумілість, чіткість, самодостатність. Найбільш важливі в тематичному плані слова мають бути окреслені вже на самому початку твору. Особливо важливо це в тому випадку, коли заголовок наділений асоціативністю, має метафоричний чи алегоричний характер. Так, заголовок “Переплутали” несе в собі мало інформації про зміст фейлетону, однак, у першому абзаці письменник більш детально дає уявлення про ситуацію “*Студента Одеського муздраміну виключено з інституту за те, що він поїв ський син*” [1, 224].

У перших абзацах письменник, як правило, розташовує ключові слова, які несуть головне тематичне та смислове навантаження. У зачині фейлетону “Як поліпшити своє господарство” автор одразу дає часткову відповідь на поставлену проблему в заголовку: “*Кажуть, що найкраще поліпшувати господарство працею*” [1, 44].

Перші абзаци у розглянутих фейлетонах виконують інформаційну і мотивуючу функції. У першому випадку зачини інформаційно розширюють заголовок. У фейлетоні “Ой горе, горе мні” зачин “*Дев’ять літ, значить, уже як «камунія п’є нашу кров»...*” конкретизує ситуацію, що лише констатована у заголовку. Зачин фейлетону “Ідеал” одразу налаштовує читача на те, про що йтиметься в основній частині твору: “*Не парфуми «Ідеал», і не мило «Ідеал», і взагалі не той ідеал, що ви його в думках укохуєте, а жатка ідеал*” [1, 140].

У другому випадку перші абзаци служать для зацікавлення, заінтригування читача, формують мотив до ознайомлення з твором. Фейлетон “Вискочили” починається так: “*І сталося в одному дуже хорошому кооперативі, в одному дуже хорошому селі, в одному дуже хорошому районі, в одній дуже хорошій окрузі отуттаки в Українській Соціалістичній Радянській Республіці, – так сталося, кажу, в тому дуже хорошому кооперативові не дуже хороше*” [1, 108]. Такий зачин передуює основній частині тексту, несучи в собі інтригу для читача.

Отже, перший абзац є визначальною архітектонічною складовою, своєрідною ланкою між заголовком та основною частиною твору. Перший абзац виступає певним орієнтиром щодо ситуації чи проблеми, заявленої у заголовку, допомагає авторові повернути увагу читача та донести до нього основну ідею.

Наступним елементом в архітектонічному плані, що розташовується за заголовком і зачином, є основна частина твору. Головним призначенням цієї архітектонічної складової є розкриття суті зображуваного явища чи події. У розглянутих фейлетонах основна частина здебільшого подана у вигляді суцільного тексту без членування на розділи та підрозділи. Варто зосередити увагу на фейлетоні “Чухраїнці (спроба характеристики)”, де чітко окреслено архітектонічну організацію: заголовок, підзаголовок, передмова, три розділи та післямова. Лаконічний і чіткий заголовок увиразнює сатиричну природу жанру фейлетону; підзаголовок ж вказує на форму викладу матеріалу. Передмова у фейлетоні виконує функцію зачину:

“Чухраїнці”, як ми знаємо, це дивацький нарід, що жив у чудернацькій країні “Чукрен”.

Країна “Чукрен” була по той бік Атлантиди.

Назва – “чухраїнці” (і про це ми знаємо) – постала від того, що нарід той завжди чухався...

В цій моїй науковій праці ми спробуємо, за виконаними матеріалами, зазнайомити з характеристикою вищеназваного дивного народу [1, 183].

У зачині письменник не тільки подає тлумачення поняття “чухраїнці”, а й в гумористичній манері визначає тематичну спрямованість твору. У першому розділі, окреслюючи географічні межі країни та описуючи природу краю, автор вводить символічний образ соняшника, проводячи паралелі між образами панів та селян:

– Хороша, – казали вони, – рослина. Як зацвіте-зацвіте-зацвіте.

А потім як і схилить і стоїть перед тобою, як навколюшках... Так ніби він – ти, а ти – ніби пан. Уперто покірлива рослина. Хороша рослина [1, 184].

У другому розділі Остап Вишня відтворює п’ять комічних ситуацій, в яких висміює найхарактерніші для “чухраїнців” риси:

Риси ці, як на ту старовинну термінологію, звалися так:

1. Якби ж знаття?

2. Забув.

3. Спізнився.

4. Якось то воно буде!

5. Я так і знав [1, 184].

Третій розділ присвячено загибелі країни “Чукрен”, яку “*залила стихія разом із Атлантидою*”. Отже, в основній частині фейлетону реалізовано її головне призначення: відтворювати сатиричні образи і зображувати актуальні проблеми через різноманітні прийоми: опис, розповідь, діалогічну форму викладу. При цьому письменник чітко дотримується основних вимог до викладу матеріалу: змістовності, правдивості, простоти та безпосередності.

Не менш оригінальною є післямова, де сконцентровано вираження авторської думки “*Нічого. Якось-то воно буде. Тьху!*” [1, 187].

Завершальним елементом архітектоники фейлетону виступає остання фраза (кінцівка), яка зазвичай містить логічні та емоційно-образні висновки: “*І товариші ж усі в пеклі будуть – невже ніхто не догадається штепселя вимикнути?*” (“Блажен муж, іже не йде на совіт нечестивих”) [1, 68]; спонукає читача до осмислення прочитаного: “*Та доки ж воно ото так буде?! Ану, візьміться!*” (“Та доки ж?!”) [1, 114].

Отже, здійснений аналіз архітектоники фейлетонів Остапа Вишні дозволяє стверджувати, що архітектонічні складові є вирішальними чинниками у забезпеченні естетичної завершеності твору. Емоційно-експресивна насиченість, яскрава образність продиктована сатиричною природою фейлетону та досягається передусім взаємодією формально-змістових особливостей. Заголовкові комплекси найчастіше сигналізують про найважливішу інформацію в тексті та відіграють особливу роль у процесі привернення читачької уваги до твору. Основна частина передбачає відображення дійсності, викриття негативних явищ суспільного життя в гумористично-сатиричному плані. Остання фраза містить максимально сконцентровані висновки та є поштовхом до осмислення ситуації читачем.

Список використаних джерел

1. Вишня Остап. Твори: в 4 т. / Редкол. : І. О. Дзевєрін (голова) та ін. – Т. 2: Усмішки, фейлетони, гуморески (1925-1933). – К. : Дніпро, 1988. – 461 с.
2. Євграфова А. О. Заголовок як актуалізатор текстової інформації / Алла Євграфова // Стиль і текст. – 2003. – № 4. – С. 141–149.
3. Журбина Е. И. Искусство фельетона / Е. Журбина. – М. : Худож. лит-ра, 1965. – 288 с.
4. Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров. Очерк. Фельетон / Е. Журбина. – М. : Мысль, 1969. – 397 с.
5. Здоровега В. Й. Теорія і методика журналістської творчості: підручник / В. Й. Здоровега. – [2-ге вид., перероб. і допов.] – Львів : ПАІС, 2004. – 268 с.
6. Іванов В. Ф. Техніка оформлення газети: курс лекцій / Валерій Іванов. – К. : Т-во “Знання”, КОО, 2000. – 222 с.
7. Конторчук А. К. Композиционно-архитектонические особенности жанра корреспонденции в газете (под рубрикой “Командировка по письму”) : дисс. ... канд. филол. наук : спец. : 10.01.10. “Журналистика” / Конторчук Анна Кирилловна. – Киев, 1984. – 222 с.
8. Ризель Э. Г. О так называемой архитектурной функции языково-стилистических средств / Э. Г. Ризель // Ученые записки МГПИИЯ. – М., 1956. – Т. 10. – С. 151–164.
9. Тепляшина А. Н. Сатирические жанры современной публицистики : учебное пособие / Тепляшина А. Н. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2000. – 95 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nashaucheba.ru/v31354/>

Summary. The architectonic peculiarities of feuilletons by Ostap Vyshnia are highlighted in the article. The importance of architectonic constituents in emphasizing emotional influence on the reader and defining an individual writing manner of the publicist is outlined. Principal functions of the title, the subtitle, the first phrase, the main part, the last phrase of the feuilletons as the main parts of text organization are determined.

Key words: architectonics, title, first phrase, main part, last phrase, feuilleton.

УДК 821.161.1 Акунин

В.О. Коркишко

ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ИГРЫ В РОМАНЕ БОРИСА АКУНИНА «Ф.М.»

У статті досліджується своєрідність літературної гри в романі Б. Акуніна «Ф.М.», аналізуються риси формульної та міметичної літератури у творі. Розглядаються особливості жанрової модифікації, стилістичної гри, прийому подвійного кодування, а також принципи побудови детективного твору, використані Б. Акуніним для створення твору «серединного» жанру.

Ключові слова: літературна гра, подвійне кодування, інтертекстуальність, міметична література, постмодернізм, формульна література, масова література, белетристика.

Личность и творчество Бориса Акунина (Г.Ш. Чхартишвили) чрезвычайно актуальны для современной русской литературы. До сих пор, с момента появления первого романа об ЭрASTE Фандорине в 1998 году («Азазель»), не утихают споры вокруг качества художественного продукта писателя. Большинство исследователей называют творчество Б. Акунина беллетристикой, продуктом массовой литературы. Однако некоторые исследователи в споре о массовом характере детективов писателя занимают достаточно неожиданную позицию. Так, А. Ранчин, анализируя детективные романы Б. Акунина, называет их постмодернистскими текстами, отличительная черта которых «цитатно-коллажность» [13]. Н. Бобкова предлагает иной термин для определения акунинской прозы – «новая беллетристика»: «Это своего рода текстуальная игра, призванная привлечь как читателя, чей “горизонт ожидания” ограничивается детективной интригой, так и читателя, чей порог культуры позволяет разгадать филологические загадки». При этом исследователь ставит в один ряд «технику письма», характерную для произведений Б. Акунина, У. Эко, Д. Фаулза и Г. Исигуро, значимыми приемами которых являются «эхо интертекстуализма» и прием двойного кодирования» [3]. М. Липовецкий рассматривает романы Б. Акунина как «постмодернистский по своей природе проект» [9].

Об интертекстуальности текстов Б. Акунина сказано не мало. Практически все исследователи творчества писателя указывают на преемственность, «вторичность» его произведений (А. Ранчин, Н. Бобкова, Н. Потанина, Д. Шаманский, Г. Циплаков и др.). Так, Н. Бобкова утверждает, что Б. Акунин, реализуя многие коды постмодернистского дискурса, создает «собственную стратегию “вторичного текста”» [3, 23]. При этом «в романах Б. Акунина аллюзии, цитаты, реминисценции представляют обширный арсенал сюжетных, жанровых формул, стилистических приемов, прошедших проверку классикой, и потому для массового читателя являются признаком “высокой” литературы» [3, 6]. Более поэтично на этот счет высказался Л. Данилкин: «жертвы Акунина – не тела, но чужие тексты. Он не выращивает деревья – не создает новые тексты, а создает композиции из старых» [5, 317].

В проблеме определения места творчества Б. Акунина в современном литературном процессе особое значение имеет соотношение «элитарная литература – беллетристика – массовая литература». Беллетристика, к которой мы склонны относить произведения Б. Акунина, занимает срединное место между литературой «высокой» и «низкой» (так называемая *Middle Literature*), полноправно пользуясь средствами обоих видов литературы. Беллетристские произведения не отличаются ярко выраженной художественной оригинальностью, при этом они познавательны и занимательны в своей основе, и, как классические произведения, апеллируют к вечным ценностям¹.

Конец XX века охарактеризовал кризис в литературе, в том числе в литературе постмодернизма. Об этом не раз говорили известные литературоведы (М. Липовецкий, М. Берг, И. Скоропанова, А. Мережинская и др.). Речь идет, в том числе, и о ситуации «размытых границ» между элитарной (постмодернистской) и массовой литературами в современном литературном процессе. В этом вопросе нас более всего интересует те принципы и приемы построения художественного текста, которые «заимствует» у элитарной литература массовая. В частности, прием литературной игры и двойного кодирования, которые наблюдаются в романе Б. Акунина «Ф.М.». Именно его исследование и является целью данной статьи.

Роман Б. Акунина «Ф.М.» представляет собой двухтомное сочинение из серии «Приключения магистра». Особенность этого произведения в том, что в текст влетает якобы неопубликованная рукопись романа «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, его первоначальный вариант в жанре детектива. Текст под названием «Теория» и сюжетная линия приключений Николаса Фандорина в процессе поиска этого текста создают художественную композицию «романа в романе». Именно с этой мистификации начинается литературная игра с читателем. По мнению А. Скворцова, игровая стилистика возникает только в литературе с уже сложившейся системой, с многовековыми традициями. Эффективны игровые приемы тогда, когда создается новое качество текста, и он начинает смыслово «мерцать» [14]. Почему же Б. Акунин выбирает именно «Преступление и наказание»? Творчество Ф.М. Достоевского и, особенно вышеназванный роман, является неотъемлемой частью культурного сознания как выходцев из Советского союза, так и современных россиян, украинцев и белорусов. Он настолько «растиражирован» в образовании, книжном издании, кинематографе, анекдотах и т.п., что даже человек, не читавший самого произведения, воспринимается как «знающий» текст. Фабула, укоренившаяся в сознании обывателя (убийство старухи-процентщицы, встреча Раскольникова с семьей Мармеладовых, каторга) и основные персонажи произведения (студент Раскольников, проститутка Мармеладова, старуха-процентщица, ее полоумная сестра Лизавета и др.) прочно укоренились в сознании среднего массового читателя. Именно на эту узнаваемость для массового читателя, и на удовольствие от игры с текстом читателя более подготовленного рассчитан роман Б. Акунина. Писатель модифицирует классическое произведение с его философской, социальной, культурной семантикой в роман де-

тективного жанра. Б. Акунин мистифицирует, запутывает и интригует читателя, пользуясь приемами как постмодернистской, так и массовой литературы.

Как и постмодернистская литература, которая «пародийным осмыслением более ранних произведений, иронической трактовкой их сюжетов и приемов апеллирует к самой искушенной аудитории» [7], детектив Б. Акунина рассчитан как на широкую аудиторию, знакомую с сюжетом «Преступления и наказания», так и на искушенного читателя, способного оценить литературную игру писателя. В отличие от постмодернистского, двойной код акунинского текста направлен на нарушение не языковых, а литературных стереотипов восприятия читателя, проявляясь как стилистический прием эпистемологической неуверенности. Нельзя не согласиться с мнением российского ученого Н. Бобковой, что «именно писательская техника “двойного кодирования” позволяет вовлечь читателей в игру, в ироничное осмысление нашей действительности, а детектив с его устоявшимися схемами становится полем эксперимента в этой области» [2, 62]. Прием двойного кодирования дает возможность Б. Акунину наслаивать детективный, философский и семиотический пласты в одном произведении. Детективный пласт лежит на поверхности романа – это жанровая схема, формульная детективная композиция, традиционный образ сыщика (азартный любитель «какого-нибудь заковыристого дела», чудака, талантлив, холост, честен, блестяще владеет дедуктивным методом). Философский пласт рассчитан на более пытливого читателя, он сочетает в себе онтологическую философию Ф.М. Достоевского и проблематику, поставленную Б. Акуниным в заключительной части «Теорийки» (теория Свидригайлова). Семиотический пласт заметен и интересен только подготовленному читателю, который способен насладиться стилистической игрой с текстом «Преступления и наказания».

Жанр детектива как продукт массовой литературы является достаточно канонизированным. Он, конечно же, допускает включение элементов других жанров, однако без нарушения основной схемы и «формулы-жанра». Детективная формула заключается в том, что любая тайна имеет рациональное объяснение [16, 37–50]. Сюжет детектива сопряжен с преступлением и направлен на определение преступника, его мотивов и методов. Таким образом, главное содержание детектива составляет поиск истины, ибо детектив «построен на фабуле, заключающей в себе тайну, которая подлежит раскрытию» [8]. Главным действующим лицом подобного рода произведений является сыщик, с которым, по закону жанра, оппозиционирует себя читатель и с которым читатель соперничает в процессе раскрытия преступления. Детектив как явление формульной литературы имеет достаточно четкую и регламентированную структуру: завязка, как правило, зиждется на совершении преступления, далее сыщик (им может быть представитель закона, частный следователь, либо детектив-любитель) по средствам логики, психоанализа, анализа улик, восстановления деталей происшествия находит преступника и доказывает его вину. Детективу присущи определенные художественные характеристики, особые «правила» детективного жанра, установленные во времена рассвета классического детектива Г.К. Честертоном, С.С. Ван Дайном и Р. Ноксом. Некоторые принципы построения детективного произведения остаются неизменными и в литературе XXI века. Б. Акунин в своем творчестве, в частности в романе «Ф.М.», придерживается большинства из них.

1) Детектив – игра не только между читателем и преступником, но и между читателем и писателем [15, 301–306].

У Б. Акунина эта игра усложняется средствами интертекста и приемом двойного кодирования. Конечно же, это, прежде всего, связано с той частью произведения, где поглавно открывается рукопись «Теорийки». Читатель интуитивно ожидает детективной истории (творчество Б. Акунина) и в то же время текста, содержащего более глубокую социальную и философскую проблематику, присущую произведениям классической литературы (произведение Ф.М. Достоевского). При этом, не смотря на известность содержания романа Ф.М. Достоевского, автору «Ф.М.» удается держать читателя в состоянии напряжения, сохраняя интригу: «Каков был первый вариант романа?», «В чем отличие его от всем известного текста?», «Действительно эта рукопись принадлежит Ф.М. Достоевскому?» и т.д.

2) Принцип честной игры, в основе которого запрет на обман читателя в процессе расследования. С этим принципом тесно связан еще один – читатель должен иметь равные с сыщиком возможности для разгадки тайны [4, 38–41].

В отличие от романа Ф.М. Достоевского, в акунинской версии главным героем является следователь с выдающимися аналитическими способностями – Порфирий Петрович, что соответствует формуле детективного жанра. Б. Акунин модифицирует персонажа «Преступления и наказания», дополняет его характер, создает историю его жизни, и, что свойственно большинству произведений писателя, связывает Порфирия Петровича с семьей Фандориных, фамилия которого по неграмотности подьячего претерпела изменения в Федорина. Читатель следует за сыщиком в процессе расследования убийств. С самой завязки – известии о смерти процентщицы Шелудяковой – читатель имеет возможность наблюдать опросы свидетелей, анализ улик, логи-

ку рассуждений Порфирия Петровича, которые неизменно приводят к подозреваемому «Р.Р.Р.» (студенту Раскольникову).

3) Преступник должен быть пойман детективным путем – при помощи логических умозаключений. Тайна преступления должна быть раскрыта исключительно материалистическим путем, где недопустимыми являются гадания, спиритические сеансы, чтение чужих мыслей и т.д. [4, 38–41].

В романе Б. Акунина расследование совершается логическим путем: осмотр места преступления, опрос свидетелей, составление наглядной схемы, анализ личности подозреваемого, метод психологического давления, а также метод эмпатии (понимание эмоционального состояния другого человека посредством сопереживания, проникновения в его субъективный мир). Б. Акунин вводит новые детали в текст Ф.М. Достоевского, заменяя ими «несущественные» или ненужные для детективного сюжета подробности.

Так, например, некоторые из них:

«Преступление и наказание»	«Ф.М.»
Лизавета погибает от руки Раскольникова	Лизавета ранена
Ситуация с обмороком в конторе рассказана с позиции Раскольникова (раскрываются его мысли и ощущения)	Та же ситуация описана с позиции Порфирия Петровича (показан процесс аналитического мышления и наблюдения сыщика)
Знакомство Раскольникова и Порфирия Петровича происходит по инициативе Раскольникова	Знакомство состоялось по просьбе Порфирия Петровича
Лужин съехал с квартиры после скандала с Соней Мармеладовой	Лужин остался и заперся у себя в комнате, что привело к одному из любимых детективных методов поимки преступника – «ловле на живца»
Катерина Ивановна умирает	Катерину Ивановну вместе с детьми ждет обеспеченное будущее

У Б. Акунина Раскольников – не убийца, поэтому и письмо матери он получает после гибели старухи, и крови на его сапоге быть не может, и уж тем более бреда об украденных колечках и лихорадочного разговора с Заметовым. Основные монологи переданы Порфирию Петровичу, статья Раскольникова выступает лишь для определения мотива и личности подозреваемого и т.д. В «Ф.М.» основу сюжета составляет расследование трех убийств, имеющих общие характеристики: 1) все жертвы – негодяи (процентщица, безжалостный стряпчий и хозяйка публичного дома); 2) один способ убийства; 3) одно орудие преступления; 4) наличие списка клиентов у каждой жертвы; 5) пропажа недорогих вещей из квартиры жертвы. При этом все ниточки расследования ведут к Раскольникову. И только удача приводит следователя к истинному убийце, который случайно попадает в ловушку, рассчитанную на поимку подозреваемого.

Убийцей не может оказаться сыщик. Убийца – это персонаж, который играет в романе более или менее значительную роль, знакомый и интересный читателю [4, 38–41].

Здесь литературная игра с читателем достигает апогея. На протяжении всего романа читателя приводят к мысли о том, что преступник Раскольников. Это предположение основывается на содержании романа Ф.М. Достоевского. Однако убийцей оказывается другой, не менее интересный персонаж, хорошо запоминающийся из текста-первоисточника и не менее полно раскрытый в детективе Б. Акунина – безнравственный сладострастник Свидригайлов.

Все преступления должны быть совершены по личным мотивам [4, 38–41].

Итак, убийца – Аркадий Иванович Свидригайлов сладострастник, растлитель малолетних, мучитель. Более того, он оказывается маньяком, убивающим по «идейным соображениям». В конце произведения его теория выдвигается на первый план и перед читателем встает вопрос: чьей теории посвящено название рукописи? Теория Раскольникова, занимающая центральное место повествования Ф.М. Достоевского, в романе Б. Акунина является лишь уликой против подозреваемого студента. В то время как идея Свидригайлова об очищении грешной души посредством «устранения людей негодных» является неожиданной развязкой произведения. Здесь сохранен еще один принцип формульной литературы, в которой, в отличие от литературы миметической, персонажи делятся на положительных и отрицательных, а преступления совершают только злодеи. Возможно, именно поэтому у Б. Акунина несчастный студент Раскольников остается невинным, а злодей Свидригайлов – становится преступником.

Наличие глуповатого помощника следователя, который не скрывает своих догадок от читателя. При этом уровень его умственных способностей должен уступать среднему читателю [12, 77–79].

В романе Б. Акунина в образе глуповатого помощника предстает Александр Григорьевич Заметов, письмоводитель из третьего квартала, который подобно доктору Ватсону следует за талантливым сыщиком по пути расследования. Интересно, что у Ф.М. Достоевского Заметов не

принимает активного участия в расследовании, однако играет фатальную роль в обличении Раскольникова (разговор в трактире).

Таким образом, роман Б. Акунина «Ф.М.», являясь продуктом беллетристики, предназначен для читателей самого широкого круга и может быть интересен как массовому, так и взыскательному читателю. Создавая детектив, Б. Акунин оперирует как средствами формульной (массовой), так и миметической (элитной, классической) литературы. Произведению Б. Акунина присущи как эскапистская направленность, интрига, напряжение, универсальность, идентификация, так и социально-философская направленность, а также игра с читателем, для которой характерны интертекстуальность, игра с культурными знаками и кодами, коллажность.

Примечания

1. Подробнее см.: Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века: Монография / М.А. Черняк. – СПб.: Издательство РГПУ им. А.И.Герцена, 2005. – 432 с.

Список использованных источников

1. Акунин Б. Ф.М.: в 2 томах / Борис Акунин. – М.: Олма-Пресс, 2006. – 704 с.
2. Бобкова Н.Г. Функции «двойного кодирования» в детективах Б. Акунина о Фандорине и Пелагии / Н.Г. Бобкова // Мир науки, культуры, образования. Сер. Филология. – № 5. – Горно-Алтайск, 2009. – С. 61–66.
3. Бобкова Н.Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н.Г. Бобкова; Бурятский государственный университет. – Улан-Удэ, 2010. – 25 с.
4. Ван Дайн С.С. Двадцать правил для написания детективных романов / С.С. Ван Дайн // Как сделать детектив; [пер. с англ., нем., франц., исп. Послесловие Г. Анджапардзе]. – М.: Радуга, 1990. – С. 38–41.
5. Данилкин Л. Убит по собственному желанию (послесловие) / Лев Данилкин // Акунин Б. Особые поручения. – М.: Захаров, 2000. – С. 313–318.
6. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание / Ф.М. Достоевский // Собрание сочинений: в 12-ти т. – М.: Правда, 1982. – Т. 5. – 544 с.
7. Ильин И.П. Двойной код [Электронный ресурс] // Постмодернизм. Словарь терминов / И.П. Ильин. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – Режим доступа: http://postmodernism.academic.ru/24/%D0%B4%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%BE%D0%B9_%D0%BA%D0%BE%D0%B4
8. Ланн Е. Детективный роман [Электронный ресурс] // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. / Евгений Ланн. – М.–Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – Т. А – П. – Стб. 191–194. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-1911.htm>
9. Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя / Марк Липовецкий. – 2002. – № 5. – С. 200–211.
10. Мельник В.В. Художественная литература как средство профессиональной подготовки военных юристов / В.В. Мельник // Сб. статей Военного института – М., 1985. – № 21. – С. 189–194.
11. Можейко М.А. Детектив [Электронный ресурс] // Постмодернизм. Энциклопедия / М.А. Можейко. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/encycl/post_mod_encycl_all.html#_Тoc16546381
12. Нокс Р. Десять заповедей детективного романа / Рональд Нокс // Как сделать детектив; [пер. с англ., нем., франц., исп. Послесловие Г. Анджапардзе]. – М.: Радуга, 1990. – С. 77–79.
13. Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом [Электронный ресурс] / Андрей Ранчин // НЛЮ. – 2004. – № 67. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/ran14.html>
14. Скворцов А.Э. Языковая и литературная игра как ведущий элемент стиля (на материале творчества А.Левина и В.Строчкова) [Электронный ресурс] // Ученые записки Казанского государственного университета / А.Э. Скворцов. – 1998. – Т. 135. – С. 266–270. – Режим доступа: <http://www.levin.rinet.ru/ABOUT/skvortsov.html>
15. Честертон Г.К. Как пишется детективный рассказ // Честертон Г.К. Писатель в газете. Художественная публицистика / Гилберт Кит Честертон. – М.: Прогресс, 1984. – С. 301–306.
16. Cawelti J.G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / John G. – University of Chicago Press, 1976 – 344 p.

Summary. In the article originality of literary game in the novel of B. Akunin «F.M.» is probed. The lines of formulary and mimetic literatures are analyzed. The features of genre modification, stylistic game, reception of double code are examined in the article. There are also principles of composition of detective work are determined, which used B. Akunin for creation of work in «middle» genre.

Key words: literary game, double code, intertextuality, mimetic literature, postmodernism, formulary literature, popular literature, belles-lettres.

УДК821.161.1:82-31

С.И. Коршунова

ДИАЛЕКТИКА ОБЩЕСТВЕННОЙ И ЛИЧНОЙ СВОБОДЫ КАК АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В РОМАНАХ И. С. ТУРГЕНЕВА 1850-60-Х ГОДОВ (СТАТЬЯ ПЕРВАЯ)

У статті здійснюється спроба дослідити співвідношення об'єктивної і суб'єктивної свободи, яке стало антропологічним виміром сутності, зрілості та маркованості героя роману І.С.Тургенєва «Рудін». Діалектика суспільної та особистої свободи представлена як проблема особистісного росту героя, яка допомагає розкрити емоційно-ціннісні стосунки з іншими героями роману.

Ключові слова: антропологізм, особистий, суспільний, свобода, герой, Рудін, І.С. Тургенєв.

Основные направления исследования вопроса свободы, как одного из существенных свойств человека, уже имеют определённую традицию в философской и филологической сфере. Среди приоритетных можно назвать отношение человека к миру и мира к человеку, различение свободы внутренней и внешней, проблема субъекта свободы, соотношение свободы и необходимости и другие. Дело в том, что только человек способен сознательно менять свою жизнь и даже вести две жизни: одну внешнюю, которая может быть ограничена многими факторами, и в первую очередь, социальными; другую внутреннюю – абсолютно свободную, имманентную его желаниям, уму и не зависящую ни от чего.

Свобода, как одна из универсалий, распространяется как на онтологическую сферу, так и на область человеческого сознания, ибо, по определению современной философской антропологии, это проблема меры свободы в поведении и во внутреннем мире человека [2, 63]. Сошлёмся ещё на одну философскую дефиницию свободы как на „способность человека быть собой и открытым изменениям на основе обретения личностного единства в его разных модусах: сущности и существования, духовности и душевности, целеполагания и целереализации, мышления и бытия” [6, 178]. Как видим, современная философская антропология среди многих модусов проявления свободы выделяет соотношение в свободе объективного и субъективного, меры свободы в поведении и во внутреннем мире человека.

Совершенно очевидно, что эти соотношения были всегда, но не становились объектом столь подробного изучения в филологии. Сегодня в этой перспективе открывается возможность исследования не только процессов целеполагания и целереализации личности в современной литературе, но и в ретроспективном изучении классики, в частности русской литературы XIX века.

Объектом нашего исследования стал роман «Рудин». Романы И.Тургенєва 1850-х годов достаточно изучены с точки зрения романной структуры, проблемы личности, характера и времени, психологизма. Полученные результаты предыдущих исследований помогут нам выйти на новый уровень прочтения классических текстов.

Принято считать, что герои тургеневских романов проходят испытание любовью. На наш взгляд, подлинным испытанием и мерилom зрелости личности на пути каждого героя станет испытание свободой. Напомним, что сознание человека мыслит два основных типа свободы: общечеловеческую и личную, в них различается свобода внешняя и внутренняя (объективная и субъективная). Вопрос об общечеловеческой свободе для России середины XIX был чрезвычайно актуальным, сконцентрировавшись в проблему ликвидации крепостного права. Все другие проблемы, касались ли они общественной или личной жизни человека, рассматривались в свете этой глобальной проблемы. Пример такого прочтения любого, даже, на первый взгляд, не связанного с социальными вопросами текста, показывала критика, прежде всего демократическая. Это был вопрос самосознания нации, не решив который нельзя было, как полагали тогда в России все,

двигаться дальше в развитии. Вместе с тем вставал вопрос и готовности общества к свободному развитию, а значит о наличии того человеческого ресурса, который готов был взять на себя ответственность за свободное состояние нации. Проблема была разлита в обществе и Тургенев рассматривает её в трёх романах, написанных в течение пяти лет.

Давно отмечено, что романы И. Тургенева «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне» и «Отцы и дети» типологически однородны, и, помимо сюжетно-композиционной общности, их объединяет проблема человека, а точнее образованной личности, являющейся социально-культурным типом, стремящейся к самореализации и формирующей сознательное целеположение [1, 74].

Воспользуемся наблюдением В.М. Марковича, утверждавшего, что автор в романах И. Тургенева 1850-х годов занимает внесюжетное положение повествователя и выведен за границы, отделяющие мир действительный от мира изображаемого [3, 8]. Внесюжетное положение автора не только даёт ему право на свободу перемещения в художественном пространстве и времени романов [3, 24], но и существенно ограничивает его права на объяснение внутренней жизни персонажей [3, 28]. Принципиальная отдалённость повествователя от мира персонажей снимает необходимость полного объяснения и мотивации их поступков, и тем самым расширяет возможности декодирования образов согласно времени восприятия текста. Иными словами, такая исходная позиция автора раздвигает «раму» произведения, и то, что было в определённом смысле неясно в своё время для персонажа и автора получает возможность экспликации в наше время. В частности, попытаемся понять, как вопрос о свободе внешней и внутренней связан с аксиологической стороной образа «лишнего человека» в романе И. Тургенева «Рудин».

Первый роман И. Тургенев называет именем персонажа, которого только к концу романа можно назвать протагонистом автора. Рудину придётся доказывать своё право стать «героем», и не последнюю роль здесь сыграет соотношение свободы – несвободы в сознании и поведении героя.

Объективация рудинского взгляда на «общие начала» представлена уже в первом разговоре в салоне Ласунской. Из уст Рудина прозвучат слова о «потребностях, значении, будущности своего народа» и об «общем благе». О том, что в число «общих вопросов», которых касался Рудин в своих речах, входила и тема свободы, мы узнаем лишь из упрека Натальи, брошенного Рудину в момент выяснения истины в сцене у Авдюхина пруда: «Так вот как вы применяете на деле ваши толкования о свободе, о жертвах, которые...» [5, 281]. Может показаться, что свобода – это несущественный мотив в разработке сущности рудинской натуры, однако, это не так. В первую очередь, для читателя XIX века и нашего времени в словах «общее благо», «свобода» слышались проблемы социальные, т.е. общие, имеющие отношение к крепостничеству. Автор не будет заострять внимание на этом векторе, поскольку его актуальность была столь очевидной, что достаточно было такого намёка. И когда в конце романа Рудин скажет с сожалением: «Испортит я свою жизнь и не служил мысли, как следует...» [5, 321], читатель может истолковать его слова и как покаяние в бездействии во имя общественной свободы. Но гораздо важнее в плане декодирования характера Рудина наличие или отсутствие в нём внутренней свободы.

Согласие Рудина остаться в доме Ласунской «погостить» означает, что он сознательно выбирает роль приживалы или, как назовёт его впоследствии Пигасов, «лизоблюда», тем самым подтверждая, что он не выходит за пределы конвенциональной морали. И какое-то время Рудин добросовестно исполняет роль интеллектуальной игрушки в доме богатой помещицы. Поэтому важным пунктом станет сцена встречи Рудина и Лежнева в кабинете Ласунской. Барыня попытается «приручить» и Лежнева. Но тот настолько твёрдо и даже с некоторым вызовом будет отстаивать свою независимость, что Рудину придётся несколько смягчить ситуацию. Референтивной будет фраза Рудина, объясняющая нежелание Лежнева стать ручным для Ласунской: «Мосё Лежнев, кажется, преувеличивает весьма похвальное чувство – любовь к свободе» [5, 237]. Рудин явно на стороне неунимающейся помещицы, и его вмешательство вносит примирение: Лежнева оставили в покое, а Ласунская не обижена тем, что не смогла его уговорить.

На первый взгляд, Рудин соглашается с принятой нормой, что бедный человек зависит от богатого, и, поняв, что нарушил иерархию отношений, посмеяв полюбить дочь Ласунской, он, задумываясь, даёт «совет» Наталье: покориться воле матери. Однако диалог с Басистовым, который провожает уезжающего от Ласунских Рудина, открывает в герое новую сторону. Рудин (кстати, очень удачно) сравнивает себя с Дон-Кихотом и вспоминает аналогичную ситуацию в обстоятельствах этого героя: отъезд из дворца герцогини и отказ от дарованного куска хлеба. Оказалось, Рудину не чуждо стремление к «свободе от» (Э. Фромм) во имя обретения независимости, освобождения для личностного роста.

Аналогичная ситуация повторится в жизни Рудина, когда он будет интеллектуальным донором одного тщеславного «барича-педанта». Но он и тут, как выразился Лежнев, слушавший эту историю, «не пустил корней в недобрую почву, как она жирна ни была» [5, 320].

Третий случай показывает, что Рудин вступил в поединок с общественным мнением, а точнее с коллективом гимназии, который, естественно, не захотел терпеть «чужака», вознамерившегося

на «коренные преобразования» в их устоявшемся мире. И Рудин, вначале думавший показать всем, что с ним «нельзя поступать так», оказался в ситуации, когда с ним можно поступать «как угодно», и, судя по его поспешному отъезду, попал под надзор полиции.

Таким образом, значение героя И. Тургенева раскроется в полной мере только тогда, когда мы рассмотрим его в парадигме понятия свобода. Вся жизнь и деятельность Рудина не мыслима без общечеловеческой свободы. В романе она воплощается в выражениях «огонь любви к истине», «стремление к идеалу», которые Лежнев отсылает Рудину. Речи Рудина в салоне Ласунской касались, прежде всего, вопроса свободы общественной, а не личной, чем вызывали восторг у его поклонников Натальи и Басистова. Вопрос о личной или внутренней свободе героя более сложный. Вначале Рудин внутренне не готов к свободе, которая коррелирует с ответственностью. Эпизод у Авдюхина пруда становится переломным в жизни Рудина. Оказалось, что мера свободы Рудина в его поведении и во внутреннем мире не соответствуют его рациональному видению проблемы свободы. Характерно, что Рудин даже не задумывается над ответом на вопрос Натальи: «Что же делать?», а однозначно отвечает: «Покориться».

Однако если мы согласимся с тем, что свобода – это мера человеческой личности, то последующие поступки Рудина, о которых он рассказывает Лежневу при встрече в эпилоге романа, будут попыткой формирования навыков обретения свободы и умения нести ответственность за право быть свободным человеком. Все три эпизода, о которых Рудин расскажет Лежневу, будут свидетельствовать о растущем нонконформизме героя. Расширение внутренней степени свободы в герое сочетается с усилением безнадёжности по поводу стагнации свободы внешней. Это настолько сильно сказывается на поведении героя (фигура, выражающая покорность, не смеет подать руки Лежневу, говорит о себе в уничижительном тоне), что его бывшему антагонисту придётся употребить самые превосходные выражения, чтобы убедить Рудина в значимости его жизни и деятельности: «<...> может быть, ты исполняешь <...> высшее, для тебя самого неизвестное назначение» [5, 321].

Апофеозом станет финальная сцена гибели Рудина на баррикадах. Значение её заключается в том, что это его выбор – получить пулю, как бы нелепо ни выглядела эта сцена, лишённая всякого героизма. Почему и как Рудин оказался в революционной Европе, автор поручает читателю домысливать самому. Можно говорить о честности и верности своим убеждениям, о невозможности найти себе применение в России и даже об усталости героя от жизненных скитаний, но нельзя не сочетать имя Рудина со свободой, которая в том историческом контексте воплотилась в образе июльских баррикад в Париже.

Таким образом, в романе «Рудин» И.С. Тургенев генерализирует проблему человеческих коллизий, воспроизводя социально-психологическую архитектуру эпохи начала 1840-х годов, когда вопросы свободы объективной, общечеловеческой и личной, субъективной уже обрели онтологическую направленность и в той или иной мере влияли на основные характеристики литературного героя эпохи. Имманентный историзм сознания героя Тургенева выявил себя в устремлённости к освобождению от власти господствующих социальных и «родовых» антропологических парадигм, что сказалось на усложнении концепции человека не только в творчестве И.С. Тургенева, но и всей классической русской литературы.

Список использованных источников

1. Бялый Г.А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову / Г.А. Бялый. – Л. : Сов. писатель, 1990. – 640 с.
2. Золотухина-Аболина Е.В. Философская антропология : учеб. пособие. / Е.В. Золотухина-Аболина. – М. : ИКЦ «МарТ»; Ростов н/Д. : Издательский центр «МарТ», 2006. – 240 с. – (Серия «Учебный курс»).
3. Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева / В.М. Маркович. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1975. – 152 с.
4. Солохина А.С. Свобода / А.С. Солохина // Антология концептов. – М. : Гнозис, 2007. – С. 165-182.
5. Тургенев И.С. Рудин / И.С. Тургенев // Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. : Сочинения в 12 т. / [изд. 2-е, испр. и дополн.]. – М. : Наука, 1980. – Т. 5. – С. 197-322.
6. Хамитов Н.В., Крылова С.А. Философский словарь : Человек и мир / Н.В. Хамитов, С.А. Крылова. – К. : КНТ, Центр учебной литературы, 2006. – 308 с.

Summary. The article tries to research a correlation between objective and subjective freedom, which has become anthropological dimension of the hero's essence, maturity and marking in the novel «Rudin» by I.S. Turgenev. The dialectics of social and personal freedom is shown as the problem of the growth of the hero's personality. This helps to reveal emotionally valuable relationships between the characters of the novel.

Key words: anthropologism, personal, freedom, hero, Rudin, I.S. Turgenev.

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СТРУКТУРА В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ «СИНДРОМ ПЕТРУШКИ»

Статтю присвячено дослідженню прийомів створення просторової організації оповіді в романі російськомовної письменниці Д. Рубіної «Синдром Петрушки». Авторка приходить висновків щодо специфічної ролі художньої деталі та символіки міста як героя літературного твору. В романі, що аналізується координати простору в художній моделі світу будуються співвідносно параметрів реального світу (схід, захід, північ, південь), але змістовне наповнення залежить від ідейного задуму письменниці.

Ключові слова: романна оповідь, художній простір, художня деталь, топоєкфрасис.

Роман известного мастера русской прозы Дины Рубиной «Синдром Петрушки» в жанровом отношении представляет собой сплав элементов трёх жанровых структур: готического романа о куклах и кукольнике, семейного детектива и психологической драмы. Контаминация жанров в повествовательной структуре одного произведения достигается с помощью различных приёмов: писательница виртуозно экспериментирует с композиционной структурой произведения, использует невероятные переплетения сюжетных линий, мотивные конструкции и пространственно-временные схемы. На наш взгляд, специального исследования заслуживает стремление автора посредством достаточно традиционных ходов создать особенный пространственно-временной континуум, соотносённый с вечной повторяемостью жизненного цикла, причинно-следственной цепочкой в судьбах нескольких поколений людей.

Одной из характерных особенностей индивидуального стиля Дины Рубиной является детализация художественного пространства. Как известно, в построении пространственной перспективы произведения важную роль играют два типа пространства – пространство абстрактное и конкретное. А.Б. Есин называет абстрактным «такое пространство, которое в пределе можно воспринимать как всеобщее («везде» или «нигде»). Оно не имеет выраженной характерности и поэтому не оказывает никакого влияния на художественный мир произведения» [1, 99]. Например, к абстрактному пространству в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки» можно отнести кафе, вблизи Эйн-Геди, в котором после прогулки доктор Горелик и Лиза остановились для отдыха. Это очевидно, потому что местность не влияет на характеры и играет роль «уходящего» пространства. И хотя оно не оказывает существенного влияния на события сюжета, оно позволяет дополнительно выявить высокую степень реалистичности происходящего. Ландшафтные описания в повествовательной структуре романа сопровождают процесс создания автором «уходящего пространства» и имеют суггестивный характер, влияя на сознание читателя: автор с помощью детализации окружающего героев пространства намеренно внушает реципиенту ту или иную мысль («День был жаркий, сухой, желто-синий...» [2, 191], «Глубоко внизу лежало, закипая в ярких и острых бликах, море. Наверху пепельным монстром дыбила, глядя окрест черными зрачками подслеповатых пещер, гигантская скала с женским именем „Цруйя» [2, 194]).

Исходя из установки на то, что пространство «не просто „привязывает изображенный мир к тем или иным топографическим реалиям <...>, но активно влияет на всю структуру произведения» [1, 100], важно подчеркнуть: топография романа весьма широка и включает такие названия, как Эйлат, Самара, Сахалин, Прага, Львов, Иерусалим. Каждый упомянутый в произведении город окрашен экфрасически, превращается в героя повествования и выполняет по отношению к персонажам, их индивидуальным «историям» определённые функции, способствующие организации сюжета. Каждая сюжетная линия романного повествования, так или иначе, связана с определённым городом-персонажем. Топографические подобности отдельных городов являются для автора дополнительной возможностью охарактеризовать того или иного персонажа. Город связывает судьбы героев, «нанизывает» события их жизни, «координирует» логику поведения и реакции персонажей.

В построении пространственной перспективы повествования особенное значение приобретает поэтическая деталь, способствующая созданию в произведении модели художественного мира, тождественного в некоторой степени миру реальному. Вспомним, что художественные детали, «микрообразы» [1, 75], как правило, соотносят с несколькими типами – внешние, психологические, «детали-подробности» [1, 76], детали-символы. Анализ романа «Синдром Петрушки» демонстрирует превалирующую роль детали-символа над другими типами художественной детали.

Общим местом в литературоведении является утверждение о том, что вещная деталь может выразительно передавать психологическое состояние персонажа. Анализируемый роман Д. Рубиной не является в этом отношении исключением. Отличительной чертой разработки симво-

лической детали в повествовании романа «Синдром Петрушки» становятся дополнительные её функции. С помощью художественной детали, характеризующей персонаж, расширяется и углубляется пространственная перспектива сюжетных событий. В качестве примера можно назвать белый цвет, который не только является «абсолютным цветом света» [3, 98], означающий «чистоту, истину, невинность и жертвенность или божественность» [3, 98]. Герой романа Петр, прибыв в Иерусалим, «выбрался наружу, в царство шершавого белого камня, всё обнявшего – всё, кроме разве что неба...» [2, 14]. В новом пространстве ослепительной белизны в герое усиливается нарастающее ожидание чего-то нового и неизвестного: «Этот горячий свет, эти синие ломти слепящего неба...» [2, 14]. Перемены в жизни, к которым готовит себя герой, ассоциируются с белыми, чистыми мечтаниями и надеждами, к которым стремится Пётр в «белом миниавтобусе». Ведущей мечтой для Петра становится благополучие и здоровье жены Лизы, пошатнувшиеся вследствие расшатавшейся психики женщины. Белый цвет олицетворяет будни любой больницы, даже самой современной клиники в Израиле. Именно с Израилем, наполненным сияющим и слепящим белым цветом и светом, связаны у Петра сокровенные чаяния и желания. Иерусалим, как основной священный город христиан, «святая всех святых», связан с разработкой именно образа Лизы, поскольку белый город должен стать местом возможного выздоровления, приобретения нею духовного покоя и гармонии.

Пространственная организация повествования представляет собой чередование «открытого» и «закрытого» топоса. «Закрытые» пространства представлены зданиями пражского и иерусалимского аэропортов, пределы борта самолёта, жилища героев, пражская или самарская квартира и т.д. «Открытые» пространства играют роль «привходящего» (по И. Силантьеву) мотива внутренней и внешней свободы, к которой подсознательно стремятся герои: привокзальная территория, «откуда просматривались хвосты самолётов, гривки взъерошенных пальм и дельфины взмывы автострад...» [2, 14], «И опять уже слева через шоссе волнуется высокая трава с весёлым фиолетовыми искрами дикого шиповника и оранжевыми саранками, и за ней – полоса песка вдоль тёмно-синего Охотского моря. Справа, подсакивая на пригорках, ныряя в лохматую тень врагов и выплывая к поезду грудастой волной лиственниц и елей, бежит бесконечная тайга, а вдалеке за тайгой вздымаются складчатые зелёно-замшевые хребты под чубатыми облаками» [2, 109-110], «...на повороте дороги небесам отозвалось летящее, сверкающее, как огромный синий масляный блин, Мёртвое море» [2, 191] и др.

При помощи приема ретроспекции автором актуализированы причины, обусловившие развитие современных событий. Как правило, ретроспекция в литературном произведении возможна на уровне композиции, авторской позиции, изображения героя, образительно-выразительных средств. Ретроспективные переносы в иное пространство в прошлом позволяют автору в полной мере отразить душевное состояние героев, когда, например, доктор Горелик погружается в воспоминания о детстве во Львове, а Петр, пребывая в ином времени и пространстве, вдруг вспоминает наставления его милой Баси или Казимира Матвеевича.

Как было отмечено выше, города в сюжетной структуре романа приобретают особенное значение. Наряду с основными действующими персонажами различные города являются полноценными героями, не только «принимающими» участие в формировании сюжетной линии, но и имеющими символический подтекст, отягощённый определённой смысловой нагрузкой.

Отметим, что пространство городов в романе – Эйлат, Самара, Сахалин, Прага, Львов, Иерусалим, Петербург – это камертон для определения душевного состояния и внутреннего мира персонажей произведения. Каждый город связан с отдельным периодом жизни героев. Примечательно, что пространственные координаты городов укладываются в традиционные ориентиры «восток – запад» и «север – юг»: Восток – Южно-Сахалинск, Томари; Запад – Львов, Прага, Самара; Север – Петербург; Юг – Эйлат, Иерусалим. Таким образом, по Дж. Тресиддеру, который ассоциирует Запад со «сном, отдыхом» [3, 196], можно рассматривать Самару, в которой провела свои детские годы Лиза, и Львов, где находился летом Петр, являются для героев символом «сна и отдыха», детства, блаженного беззаботного счастья.

Южно-Сахалинск и Томари, соотнесённые с востоком, символизируют собой «новую жизнь» [3, 145]. Рождение новой жизни творческой личности, искусного кукольника Петра Уксусова происходит именно в восточном пространстве. Маленький мальчик покорён и очарован искусством Казимира Матвеевича оживлять куклы. Ограниченное пространство дома, в который Казимир Матвеевич во время первого визита в дом Уксусовых принёс сумку с куклами, расширяется до размеров целого театрального мира: «Пете было позволено весь вечер возиться с куклами из сумки Казимира Матвеевича. И он сидел на полу, осторожно и жадно рассматривал, прикасался, ощупывал и перебирала их, бормочет себе под нос бурливые потоки освобожденных слов...» [2, 103]. Даже тогда, когда мальчик еще не овладел искусством «кукловода», он способен был распознавать сущность кукол, он видел их насквозь: «Одна из кукол сильно отличалась от двух других, простых, детских... <...> Но вот третья кукла, та, что в спектакле называлась Хулига-

ном... <...> ...Она скалила в ухмылке зубы и на все стороны кивала и поводила хищным горбатым носом» [2, 104]. Мальчик, одержимый красотой и загадочностью кукол, по-детски, попытался украсть сокровища Казимира Матвеевича: «Петя дождался, пока домашняя тишина приобретет протяжное равновесие ночных полужуков, шуршаний, похрапывания, шевеления тюлевых теней на лунном подоконнике, – и скользнул со своего топчана. Босиком подкравшись к сумке, он тихонько приподнял ее, пробуя – далеко ли сможет унести. У него уже составилась отличный толковый план, куда спрятать сумку: в сарайчик в углу двора...» [2, 104]. В душе мальчика рождался творец. Автор актуализирует амбивалентность чувств, переполняющих ребёнка, который ради счастья обладания красивым уродцем готов, не задумываясь украсть и обмануть. Муки рождения художника, по убеждению автора, сопровождаются не только возвышенными порывами души человека, но измененностью неблагоприятных поступков. Таким образом, в романном повествовании мы можем наблюдать ещё «привходящие» мотивы – цены вопроса и жертвенности, пусть даже, неосознанной.

Южные города Иерусалим и Ейлат воплощают в себе дух обновления, выздоровления, душевного покоя. Главная героиня романа Лиза была отправлена мужем в Иерусалим именно для лечения душевной болезни, которая не давала ей покоя после трагедии с ее маленьким сыном: «смерть единственного, пусть и больного ребенка, конечно, может повлиять на психику женщины...» [2, 50]. «Миниатюрная, гибкая, незащищенная женщина с больной душой...» [2, 194] не могла обрести внутренний покой, совладать со своими вечными утратами – потеря сына и потеря любви, которую муж, по её убеждению, всецело отдавал сопернице – кукле. Открытое пространство южного городского пейзажа можно, на наш взгляд, интерпретировать, как способ рассмотреть вблизи горе и отчаяние измученной Лизиной души. Глубоко символичным является её «обновленное» состояние во время поездки в ботанический сад: на фоне природы, буйства растений, свежести Лиза тоже выглядела светлой, новой, а главное – живой, настоящей женщиной. Но если для Лизы Иерусалим представляет собой шаг к обновлению, то для Петра этот южный город воплощал пытку разрыва отношений между супругами: «Уж такое место для него больное – Иерусалим. Означает разлуку, её болезнь, её вражду и бесконечную его тоску...» [2, 58]. Пространство Иерусалима было для Петра бесконечно враждебным: «Когда он приезжает за ней – заранее отвергнутый униженный палач, – нам даже и поговорить с ним толком не удастся...» [2, 58].

Образ города Эйлата контрастирует с образом Иерусалима, поскольку вовсе не содержит в себе негатив сложных супружеских отношений. Эйлат – город «сотворения» новой Лизы, рубежа нового этапа в жизни героев, о чём говорит их друг доктор Горелик: «Ты сама знаешь, что необходим период э-м-м... адаптации. <...> Человек не может жить вне социума, в воздухе, нигде... Ты уже выздоровела, это правда, и... все хорошо, и все, поверь мне, будет просто отлично... Но пока, сама понимаешь... ты же умница...» [2, 21]. Город вызывает у Петра стойкую ассоциацию с тихой гаванью райских мест, в которых Лиза будет благополучна и спокойна: «Надеялся на Эйлат – прогнозы обещали там райскую синь и румяные горы – и уповал на отель... <...> ...Украдкой бросая взгляд <...>...он с надеждой подмечал... <...> ...и он посмел улыбнуться её в ответ» [2, 22-24]. Хрупкий мир героини с расстроенной психикой возможно сохранить и защитить только в одном *благополучном* пространстве южного знойного города.

Таким образом, можно констатировать, что при анализе пространственной организации романа Дины Рубиной «Синдром Петрушки» особенное значение приобретают художественная деталь и символика экфразистически окрашенного образа города как героя литературного произведения. Образ города наполнен смысловой нагрузкой. Он не только локализирует действующие лица, но и способен влиять на мотивацию поступков героев.

Список использованных источников

1. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие / А.Б. Есин – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
2. Рубина Дина. Синдром Петрушки / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2010. – 432 с.
3. Тресиддер Джек. Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

Summary. The article studies the methods of creating of the narrative's space structure in the novel of Russian writer D. Rubina «Petrushka's Syndrome». The author comes to conclusions about the specific role of artistic detail and symbolism of the Town as a hero of a literary work. The space coordinates of the investigated novel in the art world model are built according to options of the real world (east, west, north, south), but they depend on the substance of the writer's idea.

Key words: *novelistic narrative, artistic space, artistic detail, topoeckfrasy.*

НАЗВА ЯК ЗАСІБ СМИСЛОТВОРЕННЯ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

В статті встановлюються специфічні властивості назви художнього твору. На матеріалі повісті О. де Бальзака «Будинок кішки, що грає у м'яч» визначається здатність заголовку зумовлювати передрозуміння тексту і ставати основою прочитання та інтерпретації; аналізуються системні відношення між назвою, художнім світом твору та авторськими світоглядними настановами.

Ключові слова: назва, смисл, інтерпретація, передрозуміння, хронотоп, художній світ, авторські інтенції.

Заголовок є одним з найістотніших структурних складників твору, що привертає увагу дослідників з кількох причин: структурного розмаїття, унікального положення в тексті, численності виконуваних функцій. В дослідженнях В.І. Тюпи [7], В.А. Кухаренко [6], Н.О. Веселової [2], Н.О. Кожинної [4], Г.В. Ламзіної [6] та ін. встановлюються специфічні властивості заголовку; визначається його здатність зумовлювати передрозуміння тексту і ставати основою прочитання; аналізуються системні відношення між назвою та художнім світом твору.

Онтологічна сутність назви твору визначається її іменною природою. Власне ім'я тексту називає конкретний об'єкт і демонструє таким чином його сенс. Оскільки заголовок найповніше втілює смисл тексту, то він має служити для його пізнання (розуміння й інтерпретації). Про таку необхідність свідчить і той факт, що назва містить певний досвід авторської інтерпретації, яка адресована читачеві. «Авторська інтенція називання є початковою інтерпретацією твору з боку його автора, тому що будь-яка інтерпретація є не що інше як маніфестація прихованої сутності – шляхом переводу її в іншу текстуальність» [7, 116].

В назві тексту, що розуміється як власне ім'я маніфестованого текстом твору, зустрічаються три найважливіші інтенції: референтна – співвіднесеність тексту з художнім світом: з зовнішнім хронотопом буття героїв або з самим героєм (внутрішнім хронотопом); креативна – співвіднесеність тексту з творчою волею автора як організатора певної комунікативної події; рецептивна – співвіднесеність тексту зі співтворчим переживанням читача як потенційного реалізатора цієї комунікативної події.

Мета даної статті – встановити механізми, завдяки яким читачке розуміння художнього твору обумовлюється семантикою заголовку. Досягнення мети передбачає дослідження динамічної взаємодіяльності референтної, креативної та рецептивної інтенцій в назві конкретного твору.

Для аналізу обрано повість О. де Бальзака «Дім кішки, що грає у м'яч». Твір віддзеркалює поширену практику використання письменниками першої третини ХІХ ст. назв, що мають вразити читача, пробудити максимальне його зацікавлення («Мертвий віслюк і гільйотинована жінка» Ж. Жанена, «Примадонна і помічник м'ясника» Б. де Гюржи, «Коричневі оповіді закинутої голови», збірка, у якій брав участь О. де Бальзак, «Плік і Плок» та «Кукарача» Е. Сю, «Червоне і чорне» Стендаля). Традиційно вважається, що вирішальним фактором у виборі дивного заголовку було прагнення комерційного успіху творів та слідування певній літературній моді. Проте, дослідження заголовку у співвідношенні із текстом та авторськими світоглядними і творчими настановами дозволяє встановити його смислотворчий потенціал.

Повість вперше побачила світ у другому томі першого видання бальзаківського циклу «Сцени приватного життя» під назвою «Слава і нещастя» (1830). Через дванадцять років, вміщуючи твір до першого видання «Людської комедії», письменник дав йому іншу назву – «Дім кішки, що грає у м'яч». Якщо взяти до уваги той факт, що назва концентрує сенс твору, то вона має сприйматися як зовнішній код, що виконує номінативну та смислороз'яснювальну функцію. Отже, зміна коду, здійснена О. де Бальзаком, вказує на суттєве переосмислення концепції твору самим автором і має бути інтерпретована.

Перший варіант заголовку був традиційним для літературної практики попереднього періоду: повісті і романи, в назвах яких були присутні моралістичні сентенції або функціонально подібні їм елементи, набули значної популярності в літературі ХVІІІ – поч. ХІХ ст. («Памела, або Винагороджена добродетель» С. Річардсона, «Підступність і кохання» Ф. Шиллера, «Почуття і чутливість», «Гордість і упередження» Дж. Остен). Окрім того, цей варіант заголовку відповідає творчим настановам О. де Бальзака у період кінця 1820-х – початку 1830-х рр. В «Сценах приватного життя» відбився перший етап становлення творчого методу автора «Людської комедії». В ранніх творах письменник залишається на рівні опису звичаїв і моралізування. Його знаменитий «аналітичний реалізм», що передбачає глибоке, систематичне вивчення сучасного життя і його

осмислення на рівні загальних закономірностей людської природи, історичного часу й соціально-го буття, ще попереду. Отже, називаючи історію кохання і нещасливого шлюбу доньки сукнороба і художника «Слава і нещастя», Бальзак насамперед прагнув утвердити думку про помилковість такого союзу (подібну позицію письменник відстоював і в трактаті «Фізіологія шлюбу» (1829).

Обраний заголовок обумовлював певне читацьке ставлення або, за термінологією В.А. Кухаренко, «очікування-прогноз» [6, 98] на сприйняття даного твору. Залучаючи власні асоціації, потенційний читач складав уявлення про смислове наповнення твору. В передтекстовому періоді абстрактні іменники з протилежною семантикою припускають великий спектр асоціацій-очікувань: злет – падіння, визнання – забуття, прихильність – зрада та ін. У післятекстовому періоді іменники «слава» і «нещастя» остаточно сприймаються як антоніми і символізують початок і кінець драматичних перипетій долі головної героїні, доньки сукнороба Августини Гільом, яка, вийшовши заміж за художника, у шлюбі відчувається нещасною. Художник, захоплений своїми успіхами, усвідомлює нездатність дружини поділяти його творчі пошуки. Розчарувавшись, він згодом зраджує її зі світською дамою. Ймовірно, початкова назва твору мала налаштувати читача на сприйняття і осмислення передусім морально-етичних аспектів проблематики.

Про це свідчить пряме і експліцитне розгортання заголовку в творі, що виникає в сюжетно-кульмінаційній його точці, в момент остаточного усвідомлення героїнею неможливості її щасливого співіснування з людиною іншого соціально-культурного кола. «Она, – пише Бальзак про Августину Гільом, – вздохнула, увидев окно, откуда послала первый поцелуй тому, кто наполнил ее жизнь и славой и несчастьем» [1, 90]. Таким чином забезпечується зв'язок між заголовком і текстом. Повторення назви є головним індикатором ключової теми твору – мінливої і трагічної долі головної героїні. Актуалізація ідеї відбувається через те, що домінуючий вплив заголовку переводить читацьке сприйняття на глибший семантичний рівень – символічний. Отже, на початку свого існування текст поставав як символічно розгорнена метафора слави і нещастя. Перша назва цілком адекватно сприяла реалізації первісної креативної авторської інтенції – повчального опису звичаїв.

В оновленому варіанті повість була видана О. де Бальзаком під назвою «Дім кішки, що грає у м'яч». У передтекстовому періоді читацьке очікування-прогноз формується в процесі асоціативного осмислення образів-понять: дім, кішка, гра, м'яч. Перше слово нової назви є ключовим, воно одразу фіксує зміну смислового центру. Є очевидним, що тепер він пов'язаний не з морально-етичною, а з матеріальною сферою. Хронотоп дому традиційно наділений конкретними ціннісними асоціаціями – сімейний затишок, захист від ворожості зовнішнього світу, можливість безпечного існування, надійний притулок та ін. Другий конкретний образ, репрезентований назвою, – кішка, що грає у м'яч. Згадка про цю домашню тварину актуалізує в читацькому очікуванні такі асоціації як затишок, спокій, грайливість, турбота, розслаблення. На таке сприйняття налаштовує й загальна практика зображення кішки у французькому живописі.

У XVII-XVIII ст. у Франції набули популярності картини, на яких було зображено кішок. Це роботи Л. Ленена «Відвідини бабусі» і «Сільська сім'я», Ф. Депорта «Натюрморт з дичиною і овочами», Н. Деколе «Хороша мати». На цих полотнах кішки зображені в колі сім'ї, вони мирно спостерігають за родинними справами. На картині Ж.-Б. Шардена «Праля» кішка спокійно і нерухомо сидить неподалік від жінки, що зайнята пранням. Відомі також «Біла кішка, що відпочиває» Т. Жеріко та літографії О. Домье з кішками. Ж.-Б. Перонно написав «Портрет дівчинки з кішкою». На ній зображена дівчинка з ніжним личком і спокійними блакитними очима і кішка дивовижної краси. У XIX ст. кішки також неодноразово з'являлися на полотнах французьких художників. На картині засновника французького реалізму Г. Курбе «Ательє художника» (1855) митець зображений за роботою в оточенні друзів і рідних. На передньому плані картини грається кішка. На інших картинах французьких художників XIX ст. зображені кішки, які гуляють разом з своїми господарями у вихідні дні на природі (Ж. Сера «Недільний день»), спостерігають за хатньою роботою (Ж.-Ф. Мілле «Селянка, що збиває масло») або за порядком в кафе (П. Гоген «Кафе в Арле»), або безтурботно сплять поруч з господарями (П. Гоген «Не працюю»). На картині П. Гогена «Таїт'яни» спляча кішка, що розташувалася біля ніг людей, підкреслює настрій загального розслаблення і неробства.

Отже, в передтекстовому періоді назвою повісті читачеві задається певний ідеалізований смисл, що підкреслюється позитивним асоціативним оточенням образів дому та кішки. Додавання ж до слова «кішка» підрядної частини «що грає у м'яч» створює враження, що йтиметься про живу тварину, оскільки акцентовано рух, та ситуацію, що зумовила гру – вид діяльності, що також викликає вельми позитивні асоціації.

Надалі в творі спостерігаємо, як автор у процесі проєкції назви в текст перетворює ідеалізований смисл на дещо зворотнє, неочікуване. В описі дому Гільомів, яким розпочинається оповідь, очікувана семантика сталості і стабільності поєднується з акцентуванням гнилої і розпаду. Такі характеристики як «достопримечательный дом», «почтенное здание» супроводжуються

прямо протилежними – «дряхлый дом», «ветхие стены», «покоробившаяся кровля», «жалкие окна» [1, 53-54].

Певний дисонанс до опису будинку вносить зображення кішки: «Посредине широкой балки, украшенной причудливой резьбой, находилось старинное изображение кошки, играющей в мяч» [1, 54]. Тобто, всупереч читацькому очікуванню, йдеться не про живу кішку, а лише про її зображення. Семантика руху змінюється акцентуванням сталості.

Зазначимо, що зображення кішки є певною мірою гротескним, адже тварина бавиться, не катаючи м'ячик підлогою, як це традиційно було в живописі, а дещо неприродно: «Кошка держала в передней лапе ракетку величиной с себя и, стоя на задних лапах, задорно готовилась отбить огромный мяч, брошенный дворянином в шитом кафтане» [1, 54]. Враження абсурдності підсилюється описом хвоста кішки: «Пестрый хвост кошки был выписан таким образом, что его можно было принять за какого-нибудь одушевленного зрителя, – очевидно, хвосты кошек, водившихся у наших дедов, были необыкновенно объемисты, длинны и пушисты» [1, 54]. Отже, читач, попередньо налаштований на сприйняття ідеалізованої картини сімейних звичаїв, отримує опис гнилої, дряхлої споруди та гротескне, подібне до шаржу, зображення кішки. Проте саме ця ззовні недоречно деталь оздоблення акцентована автором у назві твору, отже, в ній сконденсований його смисл.

В процесі розгортання сюжету повісті відбувається перенос значення слів заголовку, його розширення і конкретизація. Словосполучення «Дім кішки, що грає у м'яч» має складну багатозначну семантику, є одночасно назвою будинку і підприємства, адже зображена споруда має подвійне функціональне призначення – торгівельної фірми і дому родини Гільомів.

Отже, Бальзак зосереджується на зображенні двох сфер життя головних героїв – комерційної діяльності, де панує суворий математичний розрахунок і матеріальний інтерес, та повсякденних сімейних стосунках, де визначальними є почуття й емоції реальних людей. Наявність значених сфер зумовила появу двох планів зображення: перший відтворює торгівельну діяльність Гільомів, косність звичаїв, образу мислення патріархального середовища, в якому формується світогляд та характери сестер Августини та Вірджинії Гільом. Другий план зображення зосереджений на історії пристрасті Августини, яка порушує закони патріархального середовища, піддається велінню серця і згодом жорстоко покарана гірким розчаруванням та смертю. Персонажі, які представляють матеріальну сферу, пригнічують в собі прояви пристрасті, підкоряються лише інтересам справи і зрештою уникають життєвих трагедій (про що свідчать історії комерційно розрахованих шлюбів пана та пані Гільом та прикажчика Жозефа Леба з Вірджинією; апофеозом успішної реалізації такої життєвої стратегії є символічне заміщення місця старої пані Гільом її донькою Вірджинією в якості «достойной преемницы и блюстительницы старинной чести торгового дома «Кошка, играющая в мяч»» [1, 91]. Отже, бальзаківський ідеал знаходиться поміж двома життєвими позиціями – суворе дотримання правил, пошана до традицій, важка праця, обмеження у життєвих задоволеннях протиставляється праву на пристрасть та вільний вибір шляху.

Обидві сфери зображення поєднані конкретним просторовим образом – старовинної споруди із зображенням кішки, що має сюжетотворче та смислотворче значення. В процесі читання вказаний образ-назва проходить кілька етапів контекстуальної конкретизації значення. Розшифровка смислу заголовка відбувається завдяки прямій авторській ілюстрації нарощування змістовного потенціалу заголовних слів за рахунок їх використання в різних контекстах. «Дім кішки» спочатку постає як конкретне місце проживання родини Гільомів на вулиці Сен-Дені (старовинний будинок і фірма з усталеними традиціями, про що свідчить, зокрема, опис вивіски). Потім просторовий образ поступово набуває ціннісної семантики. Дім асоціюється з певними сімейними звичаями, що визначають характери і поведінку його мешканців. Формується уявлення про самий дух будинку, «где всякая мысль, отмеченная печатью поэзии, противоречила и людям и вещам, где никто не мог позволить себе ни одного лишнего движения и даже взгляда, зная что они будут замечены и подвергнуты обсуждению» [1, 72].

Згодом споруда постає як символ ідеального патріархального устрою, «где дверные петли, казалось, всегда были смазаны маслом, а все предметы домашнего обихода отличался почтенной чистотой, свидетельствующей о строгом порядке и бережливости» [1, 60]. У фіналі Дім кішки виражає складне поняття соціально-економічного та ідеологічного порядку, постає символом «людей занятых деньгами, торговлей, людей, которым настоящая страсть должна была казаться самой чудовищной, неслыханной причудой» [1, 71]. Фінальна оцінка існування мешканців, вкладає у уста Августини, спростовує думку про ідеалізацію письменником патріархального способу життя: «Это была жизнь деятельная и вместе с тем косная, какое-то механистическое и бессознательное существование, напоминавшее существование бобров» [1, 93]. Таким чином, слова заголовку поступово розвивають свою метафоричну заданість. Дистантне повторення породжує не лише текст, а і підтекст твору і його назви.

Первісна авторська концепція повісті і визначена нею попередня назва висловлена у словах старого Гільома: «... женщина, если она хочет быть счастлива, должна выйти замуж за челове-

ка свого сословія; тот, хто буде взбиратися злишком високо, рано или поздно будет наказан» [1, 82]. Ця фраза вичерпує проблематику твору, якщо вважати основною історію нещасного заміжжя Августина Гільом. Проте зміна назви і концепції засвідчує, що предметом художнього дослідження виступають не колізії особистої долі головної героїні, а те тло, на якому вони відбуваються. Підтвердженням цього є остання фраза оповідача: «Смирненные и милые цветы, распустившиеся в долинах, быть может, умирают ..., когда они пересажены злишком близко к небесам, туда, где зарождаются грозы, где солнце палит и сжигает» [1, 105].

Зміна назви засвідчує подолання Бальзаком одномірного моралізування, яким були позначені його ранні твори. Доля генія і важке становище жінки, що поєднала з ним своє життя, виявляється лише окремим епізодом у масштабному конкретно-історичному відтворенні дійсності. Нова назва засвідчує приналежність до матеріальної сфери і вказує на основу оновленого творчого методу Бальзака – речовинну, матеріальну обгрунтованість подій і характеристик. На думку Б. Грифцова, «... ці з перебільшеною ретельністю відтворювані ним міста, вулиці, будинки, речове оточення, словом – так само, як це робить живописець, матеріально відтворювані ним предмети... вказують на основну ознаку бальзаківської творчості – конкретність» [3, 291].

Таким чином, обравши назвою твору об'єкт матеріальної культури, О. де Бальзак зробив крок до подолання просвітницької дидактики і наблизив власний метод до естетики реалізму. Семантичні трансформації, що відбулися з заголовним образом, засвідчують реалізацію реалістичного принципу детермінізму, сутність якого полягає в поясненні поведінки, характеру і життєвої долі людини впливом комплексу факторів: історичних, психологічних, побутових, релігійних та ін. Завдяки співіснуванню креативної та рецептивної авторських інтенцій у назві твору, просторовий образ Дому кішки, що грає у м'яч, набуває індивідуально-художнього значення певної сили, вплив якої визначає характер особистості. Віддаючи пріоритет зображенню механізмів дії середовища на людину, письменник затверджує власні принципи творчості – аналітизм, об'єктивність, детермінізм.

Список використаних джерел

1. Бальзак Оноре де. Дом кошки, играющей в мяч: [повесть] / Оноре де Бальзак; [пер. с франц. К. Локса]. // Бальзак Оноре де. Собрание сочинений: В 10-ти т. Человеческая комедия. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1982. – С. 53–106.
2. Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: Автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец.: 10.01.01 «Теория литературы» / Н.А. Веселова. – Тверь, 1998. – 24 с.
3. Грифцов Б.А. Как работал Бальзак // Грифцов Б.А. Психология писателя. Монография / Б.А. Грифцов. – М.: Худ. лит., 1988. – С. 278–451.
4. Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: Онтология, функции, параметры типологии / Н.А. Кожина // Проблемы структурной лингвистики. 1984: сборник научных работ. – М.: Наука, 1988. – С. 167–182.
5. Кухаренко В.А. Інтерпретація тексту: навчальний посібник / В.А. Кухаренко. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. – 272 с.
6. Ламзина А.В. Заглавие / А.В. Ламзина // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец, В.Е. Хализева. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 94–106.
7. Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ): Монография / Валерий Игоревич Тюпа. – М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.

Summary. The article outlines specific characteristics of a literary work title. H. de Balzac's novel "The Cat Playing with a Ball" helps to distinguish the ability of a title both to predetermine the preliminary comprehension of a text and to become the basis for reading and interpretation. The novel also assists in analyzing the system relationships among the title, the world of a literary work and the author's outlook.

Key words: title, meaning, interpretation, preliminary comprehension, chronotope, literary world, author's intentions.

ТЕМА БАТЬКІВЩИНИ В КОНТЕКСТІ ПОНЯТТЯ «НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ» В ТВОРЧОСТІ Р. КІПЛІНГА

У статті простежується та досліджується тема батьківщини в творчості Р. Кіплінга як один із аспектів поняття «національна ідентичність». Вивчається вплив даної теми на світоглядну позицію самого письменника та, як результат, на формування поняття «національна ідентичність» в цілому.

Ключові слова: Р. Кіплінг, національна ідентичність, імперіалізм.

Літературний світ знає Р. Кіплінга як, передусім, «співця» британської корони, імперіалістичних принципів, та повсякчас називає його «апологетом цивілізаційної місії британської колоніальної експансії»[5, 34]. Немає підстав піддавати сумніву дане твердження, адже, насправді, уся його діяльність – військова, літературна, журналістська – спрямована на служіння імперії та возвеличення її традицій. Проте існує можливість розглянути постать Кіплінга-імперіаліста з точки зору пересічного громадянина, який щиро і навіть фанатично прив'язаний до рідної країни.

Якщо уважно простежити біографічні дані та аналізувати творчий доробок Кіплінга, можна із впевненістю заявити про те, що батьківщина – Британська імперія – стала для письменника усім, заради чого він жив і працював.

Після того, як 11-річний Редьярд Кіплінг закінчив Девонське училище, де безвідмовно працювала ієрархічна система стосунків між учнями, він зрозумів принцип функціонування великої імперії, в якій живе, яка цілісного механізму і осягнув саму ідею імперіалізму. Слід зазначити, що ця ідея супроводжує його протягом усього життя і є наскрізною у всіх, без виключення, творах. Висловлюючись фігурально, ідею імперіалізму можна назвати першим і єдиним справжнім коханням письменника.

З оповідань Кіплінга дізнаємось, що в його житті траплялись зв'язки із жінками, вони закінчувались і, певно, не залишали по собі нічого, окрім порожнечі, яку, в свою чергу, могло запохитати лише глибоке почуття до батьківщини. Напевно саме тому Кіплінг часто зображає жінку як холодну, нерозважливу істоту, практично не олюднею її. В той же час живими постають природа, елементи побуту і, звичайно, держава – батьківщина письменника. Яскравим ілюстративним прикладом даного твердження може слугувати героїня роману Кіплінга «Світло згасло» («The Light that Failed», 1890) Мейзі. Вона – жорстока кар'єристка із сумнівними здібностями, яка власні амбіції цінує вище, аніж долю людини, що за іронією долі стала зовсім сліпою і, що найважливіше, яка любить її понад усе. Дік Хелдар – ім'я цього знедоленого. Отож, він не отримав від жінки ані жалю, ані кохання. Кіплінг наводить читача на думку, що людина – істота безсердечна, людина так жорстоко чинити не повинна, а тому виникає ймовірність того, що усі добрі справи не притаманні представникам роду людського. Письменник пов'язує усі позитивні моменти свого життя, своєї творчості із служінням державі. Відданість батьківщині важливіша за людські стосунки.

Твори Кіплінга майже позбавлені суб'єктивної оцінки самого автора, або ж вона настільки прихована, що відстежити її можливо лише завдяки проведенню умовної паралелі між біографією письменника та його творчим доробком. Роман «Світло згасло» наводить на своєрідну думку, що Британії, як жінці, Кіплінг симпатизує значно більше, аніж Мейзі – головній героїні роману.

«Світло згасло», звісно, – не найяскравіший приклад поклоніння імперії в літературі, проте, як уже зазначалось раніше, усі твори Кіплінга, як прозові, так і віршовані, нерозривно пов'язані із темою батьківщини.

Стосовно поняття «національна ідентичність» у даному контексті зауважимо, що зміст його можна розкрити через процес ідентифікації, який нерозривно пов'язаний із цим поняттям: «Ідентифікація, як складова процесу виникнення й підтримки ідентичності, характеризується двома основними рисами: по-перше, вона здійснюється цілеспрямовано, по-друге, реалізується за допомогою певних символічних засобів (політичних, релігійних, лінгвістичних, візуальних тощо)» [3, 12]. Вищезгадані символічні засоби – політичні, релігійні, лінгвістичні та багато інших – притаманні творчості Кіплінга. На підставі цього можна зробити висновок, що письменник навмисне і свідомо ідентифікує себе виключно як британця і оголошує це всьому світові через свою літературну спадщину. Це необхідно зазначити, адже багато літературознавців констатують приналежність Кіплінга до індійської нації. Так, його можна сміливо назвати знавцем індійської культури, мови, традицій і, певною мірою, це означає приналежність його до даної нації, проте лише культурну. Як відомо, поняття «національна ідентичність» включає в себе декілька аспектів, із яких лише один – культурний.

У Індії Кіплінг був колонізатором і сповідував культ колонізації та вважав за щастя бути пов'язаним із цим поняттям, адже це сприяло розквіту Британської імперії і сприймалось ним як належне. О.І. Купрін називав письменника «самым ярким представителем той Англии, которая железными руками опоясала весь земной шар и давит его во имя славы, богатства и могущества» [4].

Ризиковано називати Кіплінга англійцем із індійською душею, адже цінності британської культури є для письменника вагомішими і, насамперед, рідними. Неприпустимим, звісно, є твердження про те, що індійська та британська культури розрізняються для Кіплінга на «своє» та «чуже», проте як зріла особистість Кіплінг усвідомлює різні ступені «свого» та «чужого». В такому контексті «своє» та «чуже» взаємозалежні, але все ж таки «своє» для Кіплінга – це все, що пов'язує його із батьківщиною або хоча б натякає на цей зв'язок.

Друга половина XIX століття стала тим переламним періодом, коли Європа, Британія зокрема, поглинала країни-колонії саме у культурному, мовному та навіть релігійному відношенні: «Протягом двох десятиліть після 1875 року півдесятка європейських країн захопили понад чверть усього земного суходолу. Колонії тоді вважались інтегральною частиною розвиненої індустріальної економіки» [5, 877]. По суті своїй колонізація – це політика насильства, явище негативне, проте в той же час тягне за собою низку позитивних моментів, один з яких – культурний розвиток людини та поява у неї громадянської свідомості. З огляду на це можливим буде зробити наступний висновок, що Кіплінг так прихильно ставився до індійського народу і вважав себе його частиною, тому що знав, що Індія знаходиться під надійним патронатом Британії – його справжньої батьківщини. Звісно, це не єдина причина, яка пов'язує письменника із світом індуїзму, і було б помилковим брати її за основу, проте є сенс вважати, що у зрілому віці Кіплінг притримувався саме цієї думки.

У збірках оповідань Кіплінга особливо чітко простежується тема батьківщини. Усюди британська країна і нація – це предмет гордості, подекуди навіть надмірної і зайвої. Гордість ця часто перегукується із насмішкою над плачевним становищем інших націй, але свідчить лише про фанатичне захоплення нею свого громадянина. Кіплінг підкреслює характерні риси британської нації – снобізм та пиху, і аніскільки не засуджує їх. Підтвердженням цього можуть слугувати наступні рядки з його оповідання «The Three Musketeers» («Три мушкетера») із збірки «Soldiers three» («Три солдата»): *«An' when the war began,/ we chased the bold Afghan,/ An' we made the bloomin' /Ghazi for to flee, boys /O! An' we marched into Kabul,/ an' we took the Balar 'Issar, /An' we taught 'em to respect' /the British Soldier (Barrack Room Ballad)»* [6] (*И вышел нам приказ / прогнать афганца враз, /И гази побежал от нас, да, братцы! / И мы вошли в Кабул,/ и взят Балар-Хисар, /Чтоб уважали все / британского солдата (Казарменная баллада)* [1]). Ці рядки проголошують славу британської зброї і несуть в собі безкомпромісність та безжальність завойовників. Висловлюється думка, що кровопролиття варто чинити лише для того, аби довести силу та міць Британії. Таке ставлення варто засуджувати, проте, як зазначалось вище, фанатична любов Кіплінга до рідної країни не має меж, а тому підкреслюється усілякими засобами.

Без сумніву, несправедливо буде формувати зневажливе ставлення на підставі поклоніння письменника агресивній монархічній системі, яка лише сліпо підкоряє слабших за неї. Кіплінг описує Британську імперію із різних точок зору. На протигагу попередній – войовничій та байдужій – виступає інша Британія – лояльна та позитивно налаштована. Доказ цьому зустрічаємо в оповіданні «Muti-Guj Mutineer» («Моти-гадж, мятежник») збірки «Life's Handicap: Being Stories of Mine Own People» («Життя дає фору», 1891): *«The very best of all the elephants belonged to the very worst of all the drivers or mahouts; and the superior beast's name was Moti Guj. He was the absolute property of his mahout, which would never have been the case under native rule, for Moti Guj was a creature to be desired by kings; and his name, being translated, meant the Pearl Elephant. Because the British Government was in the land, Deesa, the mahout, enjoyed his property undisturbed* [7]» (*Лучший из слонов принадлежал худшему из махаутов, и звали это великолепное животное Моти-Гадж. Он был неотъемлемой собственностью своего махаута, что было бы немислимо при туземном самоуправлении, ибо Моти-Гадж был животным, достойным царей, а имя его в переводе значит «слон перл». Но страной управляла Британия, и махаут Деса невозбранно владел своей собственностью* [2]). Наразі маємо іншу картину подій. Описана в даному уривку Британія дозволяє найгіршому господареві мати найкращого слона, а значить, мати приватну власність взагалі. Отже, не так уже й погано, стверджує Кіплінг у своєму оповіданні, бути поневоле, якщо тобою управляє мудрий та шляхетний покровитель.

Беручи до уваги наведені приклади, виникає думка, що рідну країну письменник так різнобічно описує задля того, аби як людині надати їй характер: мінливий, дещо важкий та непоступливий, проте людський. Якщо батьківщина постає в очах Кіплінга як жива істота, то значить і зв'язок між ними є зв'язком двох повноцінних особистостей.

Епоха Кіплінга – це період значних політичних та економічних зрушень в житті його країни і взагалі в Європейській історії. Війни та колонізаційна політика Британської імперії докорінно

змінили ставлення громадян до поняття національної самосвідомості. На тлі процесів глобалізації європейської спільноти актуалізується поняття «національна ідентичність», зростає та збагачується значення цього поняття.

Найважливішим аспектом поняття «національна ідентичність» у такий переламний момент є національно-патріотичний аспект – тема батьківщини, якої повсякчас торкається Кіплінг у своїй творчості. Громадянсько-правовий та етнічно-культурний аспекти нівелюються у такий суспільно-політичній атмосфері.

Вікторіанська епоха – це не лише епоха розквіту Британії, це також період встановлення міжкультурних національних зв'язків. Отже, підсумовуючи усе вищесказане, можна стверджувати, що тема батьківщини є найважливішою темою в творчості Кіплінга. Зважаючи на процеси, які відбуваються в Європі наприкінці XIX століття, зауважимо, що письменник бере за основу тему імперського правління та фанатичної відданості батьківщині, аби провести чітку межу між народом Британії та іншими народами. Таким чином, Кіплінг відводить для імперії окремий та найвищий щабель, на якому вона знаходиться і по сьогоднішній день.

Список використаних джерел:

8. Кіплінг Р. Три мушкетера / Р. Кіплінг / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lib.ru/KIPLING/rasskazy.txt>
9. Кіплінг Р. Моти-гадж, мятежник / Р. Кіплінг / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lib.ru/KIPLING/rasskazy.txt>
10. Козловець М.А. Національна ідентичність у контексті глобалізації: соціально-філософський аналіз / Микола Адамович Козловець. – Автореф. дис. ... докт. філос. наук. – К., 2010. – 36 с.
11. Купрін А.И. Редіард Кіплінг / А.И.Купрін / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://dugward.ru/library/kuprin/kuprin_rediard_kipling.html
12. Норман Д. Європа : Історія / Дейвіс Норман / Перекл. з англ. П. Таращук. – К. : Основи, 2000. – 1436 с.
13. Kipling R. The Three Musketeers / R. Kipling / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ghostwolf.dyndns.org/words/authors/K/KiplingRudyard/prose/PlainTales/threemusketeers.html>
14. Kipling R. Muti-Guj Mutineer / R. Kipling / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://en.wikisource.org/wiki/Moti_Guj_%E2%80%94_Mutineer

Summary. The article discusses and explores the theme of Motherland in the Kipling's prose as one of the aspects of the «national identity» concept. We study the effect of the topic at the philosophical position of the writer and as a result, the formation of the «national identity» concept in general.

Key-words: R. Kipling, national identity, imperialism.

УДК 82.0-2.09

М.Г. Кудрявцев

ДРАМА ІДЕЙ ЯК ЕСТЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

У статті розглядається генеза і проблема еволюції драми ідей – драми-дискусії, драми світоглядних колізій – у світовій загалом і в українській зокрема літературі. Наводяться приклади кращих здобутків цього жанрового різновиду у творчості класиків, зокрема О.Пушкіна, О.Толстого, Лесі Українки, М.Старицького, Г.Ібсена, А.Чехова, Б.Шоу, І.Кочерги, М.Куліша, Л.Костенко та ін.

Ключові слова: драма, ідея, конфлікт, світогляд, колізія, дискусія, філософічність.

Ідея як духовна першооснова речей і явищ, як форма духовно-пізнавального відображення певних закономірних зв'язків та відношень зовнішнього світу, спрямована на його перетворення, у художній сфері є визначальним фактором – узагальнюючою, емоційною, образною думкою, що лежить в основі твору.

Як категорія естетична, ідея виникає “з відношення розуму до сили уяви...”, поняття, “що виходять за межі досвіду”, “служить першообразом” [12, 184] відтворюваних явищ. Глибина узагальнюючого осмислення життя при естетичній досконалості образного вираження ідеї робить твір високохудожнім, надаючи йому не тільки загальнонаціонального, але й всесвітньо-історич-

ного значення. Сила твору незаперечна тоді, коли “в його основі лежить якийсь живий образ, факт враження, чуття автора...” [14, 272].

За своїм змістом ідеї художній властива різна вимірність в осягненні життєвих фактів і явищ, що, безперечно, залежить від розуміння художником відображеної ним характерності життя, історичної достовірності відображеної дійсності, актуальності поставлених проблем, врешті від уміння в образній формі донести їх до читача. “Вглиблюючися фантазією в той образ, – зазначає І. Франко, – автор силкується сконцентрувати його, віднайти його суть, його значення, його зв’язок з цілістю життя, тобто виключити з нього все випадкове, а піднести те, що в нім є типове, ідейне” [14, 272]. В авторській позиції (морально-етичній, суспільно-політичній, духовно-філософській) – витоки авторського естетичного ідеалу як конкретно-чуттєвого уявлення про вищу форму досконалості і шляхи її досягнення.

Ідея художня – ціннісний аспект тенденційності автора, що безпосередньо проявляється в його відношенні до відображуваної дійсності, в оцінці й осмисленні проблематики, вираженої через образну систему. Тенденційність, ідеал естетичний визначаються соціальною, моральною, політичною орієнтацією митця, його симпатіями чи антипатіями до тих чи інших життєвих явищ. Художньо довершеним можна вважати лише таке образне вираження авторського ідеалу, де “ідея про світ” (за Л. Толстим) присутня мовби “між рядками”.

Світ ідей визначав суть античної драми, де трагічні страждання (Есхіл, Софокл, Еврипід) і комічні ситуації (п’єси Арістофана) набували передусім морального трактування, філософсько-етичного осмислення. Філософське, морально-етичне начало з домінантою певних ідей визначало сутність української шкільної драми XVI-XVIII ст. Українська драматургія цього часу (як шкільна драма, так і інтермедії Д. Туптала, М. Довгалевського, Ф. Прокоповича, Г. Кониського та ін.) мала безпосередній вплив на слов’янські літератури.

Основою драми є драматизм – тобто, властивість людського духу, спонукувана ситуаціями, коли заповітне чи суттєве для людини залишається нездійсненим або під загрозою. В основному драматизм визначається зовнішньою ідеєю, пов’язаною з прямим протистоянням персонажів: “... дія, що несе в собі колізію, зачіпає протилежну сторону і в цьому зіткненні викликає опір протилежної сили, на яку вона нападає, ...внаслідок цього дія, акція, виявляється безпосередньо зв’язаною з протидією, реакцією” [2, 228].

Принципи ці були абсолютизовані класичною естетикою XIX ст. Однак у ряді творів Шекспіра, у “Фаусті” Гете, у п’єсах Шіллера, “маленьких трагедіях” Пушкіна єдність зовнішньої дії послаблена, пізніше у Чехова й Горького може зовсім бути відсутньою: переважає часто у цих авторів (до них додаємо українських Винниченка, Лесю Українку) дія внутрішня, в якій герої не стільки щось здійснюють, скільки переживають конфліктні ситуації, оцінюють, роздумують (найважливіша тут авторська мета – донесення актуальних, на їх думку, ідей часу: морально-етичних, естетичних, суспільно-політичних, філософських і т.ін.).

Внутрішня дія, елементи якої були присутні ще в античних трагедіях, у “Гамлеті” Шекспіра, у драматургії Гете і Шіллера, стає домінуючою наприкінці XIX-го – початку XX-го ст. (творчість Г. Ібсена, М. Метерлінка, Б. Шоу, А. Чехова, Лесі Українки, В. Винниченка, Б. Брехта, пізніше у сучасній “інтелектуальній” п’єсі Ж. Ануї, Л. Піранделло).

Про розмежування драматургії на п’єсу реалістичну – драму характерів і ситуацій, з шекспірівською гостротою конфлікту, динамічністю дії – і драму філософсько-психологічного плану – драму ідей говорив А. Луначарський, маючи на увазі трагедійний жанр: “Трагедія першокласних майстрів усіх часів розпадається на два типи: на тип, що наближається до Фауста – ідейний, символічний, в точному розумінні слова філософський, і на той, що наближається до Отелло, – життєвський, реальний” [8, 21].

Самий принцип внутрішньої дії на початку нашого століття полемічно розглядався Бернардом Шоу у праці “Квінтесенція ібсенізму”, у якій класик апелював до критиків, котрі “не звертають увагу на нову техніку створення популярних п’єс, тоді як ціле покоління визнаних драматургів день за днем демонструє її у них під носом. Головним із нових технічних прийомів стала дискусія. Раніше в так званих “добре зроблених п’єсах” вам пропонувалось: у першому акті – експозиція, у другому – конфлікт, у третьому – його вирішення. Тепер перед вами експозиція, конфлікт і дискусія, причому саме дискусія і служить перевіркою драматурга” [15, с65].

За визначенням Шоу, існує два види п’єс: драма соціальна і драма, трактує загальні питання людського життя. Англійський класик слушно зауважував, що п’єси другого типу, безперечно, довговічніші, тоді як драма, побудована на основі соціальної проблеми, являє інтерес лише до тих пір, поки існує дана проблема. Загальнолюдські ж питання “стоять поза всякими соціальними установками; саме це надає їм вічного, загальнолюдського значення, і драма, де це все демонструється, не залежить ні від часу, ні від місця” [15, 182].

Конфлікти і ситуації п'єс Шоу важливі не стільки самі по собі, скільки як привід для обговорення персонажами різних важливих життєвих проблем. “Сьогодні наші п'єси, – писав видатний драматург-новатор, – в тому числі й деякі мої п'єси, починаються з дискусій і закінчуються дією, а в інших дискусія від початку й до кінця переплітається з дією... П'єса без суперечки і без предмета суперечки більше вже не вважається серйозною драмою” [15, 69].

Російський драматург Чехов вніс суттєві зміни у фабульну структуру драми, у вираження драматичного конфлікту, котрий проявляється на фоні буденного плину життя при допомозі “підтексту” (письменники цікавили, як і символіста Метерлінка, передусім “таємниці духу людського” і трагізм “повсякденного життя”).

Драматургія Чехова – це новаторська драма, драма повсякденної буденності в інтелектуальній інтерпретації, на якій акцентував увагу Б.Шоу у “Квінтесенції Ібсенізму”: “Справа в тому, що жоден нещасний випадок, навіть і кривавий, не може лягти в основу справжньої драми, тим часом як суперечка між чоловіком і жінкою про те, де краще жити – в місті чи в селі, може стати відправною точкою жакливого драми чи блискучої комедії” [15, 71]. Саме ці аспекти є визначальними у п'єсах Чехова “Іванов”, “Три сестри”, “Чайка”, “Дядя Ваня”, “Вишневий сад”, у яких автор зумів досягнути душевну драму творчої і чесної інтелігенції у її пошуках “загальної” ідеї, втілюючи глибокий драматизм у форму скорботно іронічного ліризму. У безсюжетних драмах Чехова “цікаві п'єси з нецікавими фабулами” [9, 55] (пізніше у п'єсах М.Горького) пріоритет надався передусім донесенню ідей, що виражались глибиною художнього підтексту, який “набуває тієї нової естетичної якості, котра робить його важливим атрибутом багатьох вагомих явищ сучасного драматичного мистецтва (та й не тільки драматичного)” [6, 163]. Виходячи з того, що “ідея, тема (проблема) і драматичний конфлікт – основні компоненти в будові п'єси” [9, 212], у драмі-дискусії, п'єсі філософськи-психологічного плану, що стимулює мислення, пріоритет надається першому компоненту. І суть тут не тільки в зіткненні протилежних світоглядів. Ідея як домінуючий фактор може доноситись через образ-символ, фігурувати в підтексті, впливати з неординарності ситуацій, декларуватись у монологах-роздумах.

“Досить часто, – зазначав один із творців такого типу драми, – драматурги для проголошення своїх ідей призначають окремих персонажів п'єси. Ф.Шіллер, В.Гюго і багато інших класиків і радянських драматургів користуються саме таким методом. Не заперечуючи проти цього методу, мусимо зазначити, що в мистецтві це лінія найменшого опору. Далеко краще, коли ідея драматичного твору не просто декларується його персонажем (так званим “позитивним героєм”), а просіює увесь твір і виникає як неминучий висновок з усього того, що глядач бачить перед собою” [9, 200-201].

В основі “драми ідей” лежить завжди світоглядна, філософська проблема, слово тут домінує над дією, у більшості своїй автори цього драматичного різновиду тяжіють до умовності, алегорій, символіки, філософських абстракцій.

Якщо у драмі “зовнішньої” дії, в реалістичній п'єсі характерів на перший план у колізіях ставиться домінуюча “пристрасть, жагучий порив, що виникає з певного комплексу індивідуальних властивостей, себто характеру, вдачі людини” [1, с.128] (Шекспір, Мольєр, Лопе де Вега, Шерідан, Островський, Карпенко-Карий, Кропивницький, Старицький), то “драма настрою” (тобто драма конфлікту світоглядного, внутрішнього, “драма ідей”) “малює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється в психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план” [1, 166]. Майстри ідейної драми тяжіють як до романтичного, так і до реалістичного світобачення. Романтики для змалювання ідейних конфліктів вдаються переважно до жанру драматичної поеми, яка “підлягає тому ж закону, що й драма в широкому розумінні, – в її основу покладені конфлікт, боротьба протилежностей. Однак, на відміну від драми вона завжди надає перевагу конфліктам ідейного порядку, точніше кажучи, *в центрі її – ідейна боротьба, ідейні поєдинки антагоністів*” [10, 59] (курсив мій – М.К.).

У творах цього жанру ідея не просто є домінуючим фактором – тут само це поняття є часто об'єктом осмислення. Це спостерігаємо в “Бранді” Ібсена, у “Трьох хвиликах” і “Руфіні і Прісцілі” Лесі Українки, врешті у драматичній поемі в прозі “Патетична соната” М.Куліша. Драматична поема – твір передусім дискусійного характеру, де інтрига, сюжетна гострота, дійовість є другорядними факторами, а то й зовсім можуть буття відсутніми, конфлікт внутрішнього порядку у цьому творі полягає в тому, що персонажі, як правило, “дебатують найрізноманітніші питання ідейного, філософського змісту” [10, 60]. Саме тому драматичні поеми (до речі, як і багато інших дискусійних п'єс – наприклад, твори Чехова, зокрема славнозвісна “Чайка”, важко сприймалися на сцені; подібне було і з “Блакитною трояндою” Лесі Українки) є нелегкими для постановки, їх часто вважають “драмами для читання”, “це зразок мішаної форми”, де синтезують ознаки драми і ліро-епічної поеми, жанр, де “порушена рівновага (за Сахновським-Панкєєвим – М.К.) між словом і дією – на шкоду дії” [3, 8.].

І все ж боротьба світоглядів, боротьба ідей (це стосується не тільки вказаного жанру, а й дискусійної драми загалом) може часто реалізовуватись “в активну дію, вчинок, які постають перед нами не у розвитку, а як моментальна акція, спалах, підсумок усього продуманого, вивіреного в гострій дискусії чи в роздумах і остаточно вирішеного для себе” [3, 9]. Як приклад, багато творів Лесі Українки (“Одержима”, “Осінь казка”, “Адвокат Мартіан”, “Руфін і Прісцилла”, “Оргія” тощо), драми І.Кочерги (“Свіччине весілля”, “Ярослав Мудрий”), С.Черкасенка (“Северин Наливайко”, “Ціна крові”), віршовані п’єси Л.Первомайського (“Ваграмова ніч”, “Невідомі солдати”), трагедія О.Левади “Фауст і смерть” та ін.

Драматична поема – твір гостроконфліктний, жанр цей “цурається побутовізму, приземленості, натомість тяжіє до *романтичної окриленості, поетичної умовності, символічних картин та образів, філософських узагальнень та висновків*” [10, 83] (курсив мій – М.К.). Отже, це передусім улюблений жанр драматургів-романтиків, схильних до філософської заглибленості, художніх абстракцій та узагальнень, поетичного світосприймання. Монологи, проголошені в цих творах, у своїй проблемності можуть служити темами філософських трактатів, висловлені афоризми і сентенції несуть у собі насаженість, розмаїття авторських ідей, висвітлюють сутність порушених проблем. Як неповторні приклади в даному аспекті – “Фауст” Гете, “Бранд” Ібсена, драми Лесі Українки (“Осінь казка”, “Кассандра”, “Руфін і Прісцилла” та ін.), “Сніг у Флоренції” Л.Костенко тощо.

Ідеї при їх домінуючій ролі тут можуть доноситись і через певну вірогідну життєву та історичну конкретику (“Боярина” Лесі Українки, “Дума про Вчителя” І.Драча, історичні драми С.Черкасенка), і через виняткові у своїй неординарності ситуації (“Свіччине весілля” І.Кочерги), що набувають символічного значення, і через абстрактно-фантастичну узагальненість (драматичні твори Олександра Олеся – “Осінь”, “Трагедія серця”, “Танок життя”, “Тихого вечора”, “По дорозі в казку”, “Ніч на полонині”), і через цілком реалістичні картини з притчовими ознаками – частіше це драми, написані прозою, що відповідають горьківському трактуванню як нового роду реалізму, “реалізму, відшліфованого до символу” [6, 163] (як приклад, драми М.Куліша, п’єса “Пророк” В.Винниченка).

В українській літературі драма ідей, безперечно, значною мірою реалізувалась як різновид у жанрі драматичної поеми, де в діалогічній (діалог-агон як словесний двобій ідейних супротивників – наприклад, “Три хвилини” Лесі Українки) і в монологічній формах (монолог-сповідь, монолог-ретроспекція, монолог-підсумок) висвітлюється ідейний спектр творів (у драматичних поемах вагому роль у втіленні ідей як домінуючого фактора відіграє змалювання символічних деталей та образів: наприклад, у І.Кочерги).

Уже в поетично-романтичній драматургії М.Костомарова використані факти з буремних днів визвольної боротьби минулого, які “вже самі по собі не вкладалися в традиційну схему соціально-побутової драми” [5, 416] (зазначимо, що не ототожнюючи віршовану драму взагалі із жанром драматичної поеми [див.:10, 85], можна цілком вважати що драматичні твори М.Костомарова, П.Куліша, деякі п’єси Ю.Федьковича, М.Старицького, І.Франка тяжіли до цього виду драми). Елементи драматичної поеми з домінуючою роллю ідей наявні і в поемах Т.Шевченка “Гайдамаки”, “Відьма”.

Елементи дискусійної драми властиві були історико-романтичній трагедії М.Костомарова “Сава Чалий” (1838). Більш довершеною, написаною під безпосереднім впливом античних, класицистичних і романтичних трагедій, стала віршована п’єса “Переяславська ніч” (1841).

“Переяславська ніч” Костомарова як дискусійна історико-політична романтична трагедія мала безпосередній вплив на віршовану драматургію М.Старицького, зокрема на “Марусю Богуславку”, “Богдана Хмельницького”, “Останню ніч” – твори, що певною мірою тяжіли до драми ідей. Незаперечний вплив цієї несценічної п’єси, “п’єси для читання”, передусім своїм ідейним спектром на розвиток української історико-романтичної драматургії взагалі.

Драмами ідей, що висвітлювали історико-філософські концепції автора, його світоглядні засади у баченні минулого й сучасного України, можна вважати і віршовані історичні п’єси П.Куліша “Байда, князь Вишневецький”, “Петро Сагайдачний”, “Цар Наливай”, що об’єднані у “Драматичну трилогію” (1884).

У другій половині XIX ст., в час творчості таких визначних корифеїв української драматургії і театру, як І.Карпенко-Карий, М.Старицький, М.Кропивницький, в українській літературі провідною стає реалістична соціально-побутова драма з фольклорно-етнографічними елементами, часто з історичними сюжетами, “з шекспірівською жвавистію характерів, і багатством дії...” [11, 40].

Класична українська п’єса цього періоду тісно пов’язана з критичним реалізмом. Драма філософського звучання, “драма настрою” як така не дістала продуктивного розвитку (у Росії ж поряд із соціально-побутовою п’єсою О.Островського, поряд із психологічними драмами Л.М.Толстого драма ідей як різновид була реалізована у жанрі драматичної поеми О.К.Толстим – “Цар Федір Іванович”, “Цар Борис”, “Дон-Жуан” та ін.).

Наприкінці XIX ст. в українській драматургії з'являються твори (переважно з жанровою специфікою драматичної поеми), котрі тяжіють передусім “до умовно-узагальненого вираження певної, як правило, вагомої філософської думки, ідеї, що послуговується для свого вираження прийомами і засобами всіх родів літератури” [3, 9].

Справжнім новатором в утвердженні дискусійної п'єси і в розвитку й становленні жанру драматичної поеми в українській літературі є Леся Українка, драматургія якої визначається насамперед потужним ліричним струменем і гостроконфліктністю, заснованою “на протиставленні ідей, філософських думок, висловлених до того ж у блискучій афористичній формі” [10, 89] (афористичність часто є домінуючим чинником у вираженні світу ідей у дискусійній п'єсі, передусім у поетичній драмі).

Давши світові власну, неординарну модифікацію жанру драматичної поеми, Леся Українка на “екзотичних” темах створила гостропроблемні філософсько-психологічні твори, що порушували загальнолюдські і національні питання, які виходили далеко за межі свого часу: більшість драм Лесі Українки, охоплюючи різні сфери й періоди світової історії, виявились багато в чому прозорливо-застережливими. Минуле, сучасне і майбутнє у драматургії Лесі Українки розглядалось у світлі певних актуальних ідей, осмислюваних у морально-філософських аспектах, у соціально-політичних і водночас абстрактно-гуманістичних вимірах.

Глибинність філософської думки і художніх абстракцій письменниці виразилась у яскравих поетичних образах, в афористичності, в самобутності символіки та алегорій. Історизм поетичного мислення з його аналітичним інтелектуалізмом і філософічністю є визначальним у драматургії Лесі Українки, яка по суті і є основоположником в українській літературі драми-дискусії, драми ідей, неперевершеним майстром драматичної поеми, котру поетеса піднесла “на небувалу в історії світової літератури височінь” [10, 88], шукаючи корені змістовності даного жанру “в суспільних явищах, у динаміці взаємин особи і середовища” [4, 90].

Неоромантична драматургія Лесі Українки у її найкращих новаторських проявах (“Одержима”, “Осінь казка”, “Кассандра”, “Руфін і Прісцилла”, “Адвокат Мартіан”, “На полі крові”, “Камінний господар”) була наділена тими рисами філософської п'єси, яка за визначенням теоретика драми, є “апеляцією до творчих здібностей глядача, читача, його естетичному і художньому досвіду” [6, 164].

Драматична творчість Лесі Українки мала безпосередній вплив на подальший розвиток жанру драматичної поеми в українській (і не тільки!) літературі, зокрема історичної (І. Кочерга, С. Черкасенко), символічної (О. Олесь), інтелектуальної дискусійної драми (І. Драч, Л. Костенко).

У добу модернізму донесення ідеї до глядача, спонукання його до роздумів, стимулювання інтелекту стає домінуючим принципом у неореалістичній драматургії, зокрема у соціально-психологічних (ідея “чесності з собою”) і суспільно-політичних драмах В. Винниченка, який морально-філософські проблеми висвітлював через людські індивідуальності, які є водночас невіддільними від соціуму: вагоме місце “в психологічній драмі відводиться змалюванню соціального фону, на якому відбувається дія” [13, 183], драматургічній композиції.

Втілення ідеї в вихоплених з суворих життєвих реалій образах-символах і життєво переконливих характерах властиве драматичній творчості І.Дніпровського. Болючі проблеми свого часу несли абстрактно-символічна поетика п'єс Я.Мамонтова, ідейно психологічні колізії віршованих драм Л.Первомайського.

Найвидатнішим творцем модерної української драми доби національного ренесансу 20-х – поч. 30-х рр. став Микола Куліш, творчість якого є явищем світового значення. Розвиваючи традиції української неоромантичної і неореалістичної п'єси (Леся Українка, В.Винниченко), що акумулювала в собі ідейно-філософські світоглядні засади авторів, Микола Куліш увійшов в українську літературу XX ст. як неперевершений майстер необарокової драми ідей – драми, яка, поєднуючи ознаки сучасних авторів експресіонізму, імпресіонізму та елементи античності і європейського бароко часів Шекспіра і Сервантеса, репрезентувала себе як національно-самобутню новаторську п'єсу “символічного реалізму”, ідейно-філософське розмаїття якої “через його (автора – М.К.) український світ раз у раз виводить нас на вершини, з яких видно людство і вічність” [7, 635].

Кожна драма М.Куліша, починаючи від “97” і закінчуючи “Макленою Грасою”, це світ ідей, які, будучи втіленими в конкретних образах, взаємовиключають одна одну, віддзеркалюючи у своїх суперечностях не тільки трагедію своєї доби, а й прозорливо окреслюючи апокаліпсичний крах людства.

Після винищення мистецького ренесансу 20-х – поч.30-х рр. в українській літературі протягом кількох десятиліть не могли з відомих причин (панування естетики соцреалізму, головним монополістом якої у драматургії довгий час залишався О. Корнійчук) з'явитись серйозні ідейно-філософські драми: відверта ідеологічна заангажованість, ототожнюючись згідно принципів

соцреалізму з художністю, не спонукала до мистецьких пошуків і відкриттів. У Радянській Україні з літературного процесу були на багато десятиліть вилучені імена багатьох талановитих майстрів, що працювали в жанрі драматургії.

У 40-х – 50-х рр., в час панування сумнозвісної “теорії безконфліктності”, українська література, на превеликий жаль, не могла мати справжніх інтелектуально-філософських п’ес дискусійного плану. Жанр драматичної поеми, ступивши на магістралі соцреалізмівської естетики, теж не відповідав своєму призначенню філософської п’еси – “драми настрою”: ідея тут як естетична категорія в даному випадку ставала лише політично-пропагандистським фактором. Серед таких творів можна назвати “Смерть леді Грей” (1934), “Осінь двадцятого” (1938) С. Голованівського, “Камо” (1936) О. Левади, “Шевченко і Чернишевський” (1939) П. Тичини, “Навіки разом” (1950) Л. Дмитерка тощо.

Загалом ідейні дискусії як засіб реалізації художнього антагонізму, вагомості втіленої автором думки використовувались у радянській драматургії пропагандистського призначення і в другій пол. 50-х – 60-х рр. – у період “хрущовського потепління”, коли в літературі наявні вже були демократичні та гуманістичні тенденції, що спонукали письменників до аналітично-критичного підходу до дійсності (“Крила” (1954) О. Корнійчука, “Під зорями балканськими” (1955), “Фауст і смерть” (1960) О. Левади, “Правда і кривда” (1965) М. Стельмаха, “Сині роси” (1966) М. Зарудного тощо).

І все ж у 60-х – 80-х рр. у багатьох творах бачимо звернення драматургів до морально-етичних проблем, посилюється інтелектуально-гуманістичне, філософське начало, спостерігаються новітні модифікації жанрових різновидів, цікаві стильові пошуки, використання нетрадиційних форм драматургічного зображення. Ці та інші явища наявні у романтичній драматургії М. Стельмаха, О. Коломійця. Поєднанням лірико-романтичного струменя з філософічністю, актуальністю проблематики, яка виходить за межі усталених ідеологічних приписів порушеними питаннями, відзначались віршовані драми-диспути “Дума про вчителя” (1978), “Соловейко-Сольвейг” (1979), “Зоря і смерть Пабло Неруди” І. Драча, “Сніг у Флоренції” та “Дума про братів неазовських” Л. Костенко. Твори останньої – яскраве свідчення про цілком оригінально-самобутню модифікацію філософської драми, про майстерне утвердження драми ідей через драму почуттів, про інтелектуалізм сучасної української п’еси, яка гідно входить у світовий контекст.

Список використаних джерел

1. Вороний М. Театр і драма: зб. критич. ст. з обсягу театр. мистец. і драм. л-ри / Микола Вороний. – К. : Волосожар, 1913. – 166, [1] с.
2. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / пер., под ред. М. Лифшица. – М.: Искусство, – М., 1968. – Т.1. – 330 с.
3. Дем’янівська А.С. Українська драматична поема / А.С. Дем’янівська – К.: Вища школа. – 1984. – 159 с.
4. Історія української літератури: у 2-х томах. – Т. 1.: Дожовтнева література / рекол.: І.О. Дзевєрін [голова] та ін.; АН УРСР. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К.: Наук. думка, 1987. – 631с.
5. Історія української літератури: У 8 т. / Ред.колегія: Є.П. Кирилук [гол.] та інші. – К.: Наукова думка, 1967. – Т.3. – 516 с.
6. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема / А.А.Карягин. – М. : Наука, 1971. – 227 с.
7. Лаврінєнко Ю. Микола Куліш // Розстріляне відродження: Антологія (1917 – 1933 рр.) – Мюнхен, 1959; Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 1. – С. 623 – 635.
8. Луначарский А. О театре и драматургии // Избранные статьи: в 2 т. – М. : Искусство, 1958. – Т.2. – 167 с.
9. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – К. : Мистецтво, 1967. – 327 с.
10. Мельничук Б.І. Драматична поема як жанр: літературно-критичний нарис / Б. І. Мельничук. – К. : Дніпро, 1981. – 144 с.
11. Мороз З. П. На позиціях народності : дослідження : у 2 т. / З.П. Мороз. – Т. 2 : Проблема конфлікту в драматургії. – К. : Дніпро, 1971. – 480 с.
12. Настольный энциклопедический словарь. – М. : Товарищество А.Гранат и К, 1897. – Т.3 – 637 с.
13. Сторчак К.М. Питання поетики драми / К.М. Сторчак. – К. : Держлітвидав УРСР, 1959 . – 243 с.
14. Франко І. Зібрання творів: у 50 Т. / І. Я. Франко [Редкол. Е.П.Кирилук (голова) та ін.] – К.: Наук. думка, 1976-1986. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897-1899) – К.: Наук. думка, 1981. – 595 с.
15. Шоу Б. О драме и театре / Б. Шоу. – М. : Иностранная литература, 1963. – С. 496.

Summary. The article deals with genesis and the problem of evolution of dramas ideas – dramas discussion, dramas of ideological collisions – in the world in general and in Ukrainian literature. It gives examples of the best achievements of this genre in the works of the classics, including O. Pushkin, O. Tolstoy, Lesya Ukrainka, M. Starytsky, H. Ibsen, A. Chekhov, A. Shaw, I. Kocherga, L. Kostenko and others.

Key words: drama, idea, conflict, world outlook, collision, discussion, philosophical.

УДК 821.161.1.09 – 31

Т.В. Кушнірова

ЖАНРОВИЙ СИНТЕЗ У РОМАНІ «ДАР» В. НАБОКОВА

У статті розглядаються жанрові особливості роману «Дар» В. Набокова. Виділяється жанровий зміст, аналізуються жанрові доміанти, основні мотиви. Особливе місце відводиться нарративним стратегіям та хронотопам роману, розглядається їхній взаємозв'язок та ієрархія. Виокремлюються особливості індивідуального стилю письменника, а також зв'язок з літературною традицією.

Ключові слова: Набоков В., жанр, стиль, жанровий зміст, доміанта, хронотоп, літературна традиція.

Творчість В. Набокова традиційно привертає значну увагу літературознавців, оскільки досить специфічною є манера оповіді митця. Окремі дискусії викликає жанрове наповнення творів письменника, оскільки для його доробку характерна поліжанровість, що пронизує усі рівні художнього тексту. Підтвердженням цього стає роман В. Набокова «Дар» (1937), жанрові складники якого органічно поєднані між собою. Даною проблемою займалися чимало дослідників (М. Афанасьєв, М. Липовецький, Б. Бойд, Ж. Нива, П. Тамма, І. Паперно, О. Сконежна та ін.), ідентифікуючи «Дар» В. Набокова як роман-матрьошку [5], роман-енциклопедію [6], дзеркальну енциклопедію [9], роман-ребус-загадку [3], роман-кросворд [4] тощо. Літературознавець І. Сухих зазначає, що «Дар» – «рідкісна навіть для автора «Дару» енциклопедія жанрів, мікрожанрів, псевдожанрів» [9, 220]. Жанрова структура даного твору В. Набокова досить складна, що провокує все нові розвідки у сучасному літературознавстві. Ми долучаємося до даної проблеми і маємо на меті ідентифікувати жанр означеного твору, заналізувати його структурні складники: виокремити жанрові константи та доміанти, хронотоп та окреслити нарративні стратегії.

Одним із значущих складників жанрового наповнення роману «Дар» В. Набокова є хронотоп, що має багаторівневу структуру. «Принцип організації романної структури «Дару» стає принципом кодування, а сама структура тексту нагадує структуру кросворда» [4, 174]. Роман складається з кількох хронотопів, органічно поєднаних жанровим змістом: ідилічного, екзотичного, історичного, соціально-побутового. Домінантним стає соціально-побутовий хронотоп, стрижневим образом якого є Федір Костянтинович Годунов-Чердинцев, деміург, що творить художню реальність. Ідилічний часопростір стає відбитком минувшини, проглядається у споминах головного героя про дитинство та полишену країну, асоціюється з безтурботним раєм. Екзотичний хронотоп ініціює паралельну реальність, центральним героєм якої є батько-мандрівник Годунова-Чердинцева. В історичному хронотопі подається життєвий і творчий шлях М.Г. Чернишевського, критика, письменника, суспільного діяча середини ХІХ століття. Необхідно відзначити деміургічну складову особистості головного героя, оскільки саме його свідомість вимальовує декілька антитетичних реальностей. Наратор поринає у спомини, що характеризуються ідилічністю, творить в уяві цілий екзотичний світ, створює панорамний відбиток доби ХІХ століття.

Соціально-побутовий хронотоп стає стрижневим і пов'язує між собою різні шари роману. Символічно видається назва твору: «Дар» як символ творчості дає можливість авторові пов'язувати реальні та ірреальні хронотопи. Кожен із хронотопів деталізований і має певну систему образів: в екзотичному центральною постаттю є батько Годунова-Чердинцева, в ідилічному – члени родини (батько, мати, сестра головного героя, малий Федір), друзі, знайомі, в історичному – реальні та вигадані герої ХІХ століття, основним серед яких є М. Чернишевський, у соціально-побутовому – сам митець, Федір Годунов-Чердинцев, емігрант-письменник, представник німецького соціуму початку ХХ століття. Між різними видами хронотопів існують семантичні алюзії (Годунов-Чердинцев, Микола Гаврилович Чернишевський, Чернишевський Яша та ін.).

Соціально-побутовий хронотоп, в якому існує головний герой роману, стає домінуючим у романі. Герою не комфортно у межах даного часопростору, тому константним є мотив відчуження, що актуалізує мотив самотності, який проглядається уже в перших рядках. «Не дай Бог кому-либо знати эту ужасную унизительную скуку, – очередной отказ принять гнусный гнет очередного новоселья, невозможность жить на глазах у совершенно чужих вещей, неизбежность бессонницы на этой кушетке!» [8, 9]. Соціальна невизначеність не влаштовує героя та призводить до психологічних зрушень у його свідомості. Рід діяльності, репетиторство у реальному житті, вносять дискомфорт у спокійний плін буття. «Вдруг неприятное чувство опаздывания заменилось в душе Федора Константиновича отчетливым и каким-то нагло-радостным не явится на урок вовсе, а слезть на следующей остановке и вернуться домой, к недочитанной книге, к внежитейской свободе, к блаженному туману, в котором плыла его настоящая жизнь» [8, 75]. Для соціально-побутового хронотопу характерний мотив ностальгії, що підтримує у свідомості героя психологічне невдоволення. Показовими стають роздуми героя щодо берлінця, який їхав з ним у трамваї: «<...> взглянув пристально на сидящего, читая его черты, он мгновенно сосредоточил на нем всю свою грешную ненависть (к жалкой, бедной, вымирающей нации) и отчетливо знал, за что ненавидит его» [8, 73]. Підсвідомість героя вимальовувала з особливою експресією психологічний портрет німця, однак розпізнавши у своєму супутникові російського емігранта, персонаж відчуває найтепліші почуття.

У намаганні відійти від соціально-побутового часопростору, автор сублімується на творчості. Не випадковими у романі стають інші три типи хронотопів: ідилічний, екзотичний, історичний. Примарні (ілюзорні) [7, 102] хронотопи взаємопов'язані та витворені свідомістю головного героя, який реально існує в соціально-побутовому хронотопі, конкретніше топосі Берліна. Кожен із примарних хронотопів віддзеркалює підсвідомість головного героя та слугує для творчості, написання книги про буття. Ідилічний хронотоп пов'язаний із минулим та проектується крізь свідомість головного героя за допомогою поетичного слова, збірки віршів Годунова-Чердинцева, що цитується на сторінках роману. Екзотичний хронотоп нерозривно пов'язаний з ідилічним хронотопом і вимальований крізь роздуми головного героя про ще не написаний роман про батька. Історичний хронотоп ґрунтовно представлений у книзі «Життєпис М.Г. Чернишевського», вкраплений у полотно роману. Ілюзорні хронотопи стають антитетичними соціально-побутовому, в якому існує герой-деміург.

Мотив батька як носія «творчого» начала є константним у романі та таким, що пронизує усі типи хронотопів: в ідилічному та екзотичному – фактично, в інших – як «еталон» творчої особистості, що надихає головного героя на звернення. Образ батька у свідомості Федора зіставляється з образом російського класика – О. Пушкіна, поетичного «батька»: «От прозы Пушкина он перешел к его жизни, так что в начале ритм пушкинского века мешается с ритмом жизни отца» [8, 88]. Не випадково опис експедиції батька – вченого-ентомолога в Азію, Монголію, Китай, Тибет мають паралелі із дорожніми нотатками Пушкіна – мандрівника Кавказом.

Із мотивом батька пов'язаний мотив повернення, що характерний для роману як на мікрорівнях (фізичне повернення батька із мандрівок, метафізичне повернення героя у минуле, циклічне повернення у творчості (домінування поезії, прози)), так і макрорівнях (формально роман створений за принципом кола). Фінал роману повертає читача до початку, фактично заперечуючи попередню оповідь. «Множинність прочитання зумовлена як кільцевою композицією, так і структурним принципом кодування» [4, 181]. Відновлення тексту відбувається поступовим поверненням до нього. Основним даром Годунова-Чердинцева стає «вроджена здатність передбачати майбутнє» [1, 137]. «Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем они будут. Вспомню окончательно и напишу» [8, 174]. Герою залишається лише «витягти» готовий твір із підсвідомості, увіковічнити його на папері. Фінал роману сповнений надії, що персонаж розпочне оповідь про батька, його мандрівки, що кільцює структурно твір і повертає читача до екзотичного хронотопу.

Життєпис М.Г. Чернишевського, що вийшов з-під пера Федора Годунова-Чердинцева, має риси історичного роману з детально прописаними часом і простором. У даному часопросторі ґрунтовно відтворено минувшину, російську дійсність середини XIX століття, подано зріз суспільно-політичних настроїв населення, змальовано окремі постаті людей на тлі передреволюційної доби. Художній час, що має біографічні риси, протікає плавно, без прискорення чи ретардації, з детальною хронологією: «Итак: 10 мая 55 года Чернышевский защищал в университете уже знакому нам диссертацию, «Отношение искусства к действительности», написанную в три августовские ночи» [8, 212], або «4-го мая 64 г. приговор был объявлен Чернышевскому, а 19-го, часов в 8 утра, на Мытнинской площади, он был казнен» [8, 250]. Плавність часового плину, наявність датування надає роману глибокої достовірності, документальної точності.

Особливо актуальним у романі стає особистісний хронотоп головного героя, що відзначається гармонійністю, цілісністю. Літературознавець І. Сухих зазначає: «На вістрі, в центрі цього

багатошарового «дзеркального» роману» (Ж. Нива), органної книги, хору голосів стоятиме Федір Годунов-Чердинцев – вигнанець, людина без певного роду заняття, поет» [10, 277]. Для біографічного часу героя не характерні механічність, безцільність існування, його творчий дар (ірреальність) здатен вплинути на дійсність, наситити її колористикою. Протягом твору особистісний хронотоп дещо змінюється, оскільки є підпорядкованим внутрішньому творчому існуванню: задуму та написанню нових творів, що є певними віхами духовного становлення головного героя. Особистісний час у романі поділяється на цикли, періоди створення чергового художнього твору, і стають щоразу новою сходинкою до становлення особистості.

Жанровою особливістю роману є його біографічний стрижень. «Дар» – першочергово біографічний роман» [4, 139], де часом вбачаються автобіографічні ознаки. У фіналі роману Годунов-Чердинцев розповідає Зіні, що хоче створити «автобіографію, с массовыми казнями добрых знакомых» [8, 328], тобто занотувати ідилічний, екзотичний та соціально-побутовий хронотопи. Оповідна цілісність зумовлюється жанром. Біографія митця реалізується не лише в побутовому, але й у творчому плані. Статусу біографічних фактів набувають прочитані або створені письменником твори, його враження, спогади, сни, відчуття. В одній площині знаходиться минуле й теперішнє, реальне й ірреальне, записане та осмислене. Реальність та ірреальність, перетворені творчою свідомістю, трансформуються у текст біографічного роману. Ознаки біографічного жанру проглядаються на усіх часопросторових рівнях: у віршах про дитинство автора, повісті про Яшу Чернишевського, романі про батька, що вимагає «много точных сведений и очень мало семейной сентиментальности» [8, 87], безпосередньо романі «Життєпис М.Г. Чернишевського».

«Дар» стає розлогою метафорою творчості та має поліжанрову природу. Герой – молодий письменник, що мріє створити шедевр. У романі простежується шлях його творчого становлення. Жанрова своєрідність визначається автором і втілюється у жанрах-вставках, що наповнюють даний твір, органічному поєднанні літературних стилів (наукового, офіційно-ділового, публіцистичного, розмовно-побутового, художнього). Актуальною для роману є жанрово-родова дифузія, оскільки ліричні та драматичні тексти органічно вписуються в епічну оболонку твору. Ліричності оповіді додають ранні поезії героя, які цитуються протягом усієї оповіді та є жанрово незалежними. У романі наявні й ознаки драматичних жанрів, зокрема «філософська трагедія» письменника-емігранта Германа Івановича Буша, що є пародією на символічну драму. Діалог між батьком Федора Костянтиновича та дядьком Олегом прописаний репліками, характерними для сценічного мовлення.

Фінал роману поданий ритмізованою прозою: «Прощай же книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синееет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» [8, 330]. Оповідь про самогубство Яші Чернишевського є жанром-вставкою, самостійною жанровою одиницею, що може існувати поза межами даного роману.

Автономним жанром-вставкою стає книга «Життєпис М.Г. Чернишевського» Федора Годунова-Чердинцева, в якій поєднано ознаки життя і пародії. У четвертому розділі кількість жанрових вкраплень значно збільшується, оскільки сам розділ є автономною жанровою одиницею. З іронією розглядається життєвий і творчий шлях письменника на фоні російської дійсності середини XIX століття. Чернишевський стає духовним учителем різних поколінь революціонерів, які зруйнували ту Росію, яку любив не лише герой роману, але й сам автор. Книга про М. Чернишевського, безперечно, належить до «малих» літературних жанрів (повість, новела, есе), однак її жанрова приналежність викликає дискусії літературознавців й наразі. Ми схильні окреслити даний жанр як есе, що передбачає «невимушено-вільне поєднання повідомлень про одиничні факти, описи реальності, і (найголовніше) роздуми про неї. Дані думки не претендують на об'єктивне трактування та можуть допускати іншу точку зору. Есеїстика тяжіє до синкретизму: художнє тут легко поєднується з публіцистичним і філософським» [11, 140].

Відтворення історичної реальності в біографії Чернишевського досить специфічне, суб'єктивне, репродукує ставлення наратора до автора роману «Що робити?» і тогочася загалом. Поряд із реальними героями, подіями існують вигадані, художній простір насичений авторськими роздумами, філософськими сентенціями. Дані ознаки дозволяють віднести дане жанрове вкраплення до жанру есе, оскільки індивідуально-авторське трактування подій межує із філософськими роздумами, передовсім щодо сенсу буття. «Всякая вещь, попадая в фокус человеческого мышления, одухотворяется. Так облагородился расчет материалистов; так материя у лучших знатоков ее обратилась в бесплотную игру таинственных сил. Этические построения Чернышевского – своего рода попытка построить все тот же перпетуум-мобиле, где двигатель-материя движет другую материя. Нам очень хочется, чтоб это вертелось эгоизм – альтруизм – эгоизм – альтруизм <...> но от трения останавливается колесо. Что делать? Жить, читать, думать. Что делать? Работать над своим развитием, чтобы достигнуть цели жизни: счастья» [8, 252]. У

біографії є безліч роздумів публіцистичного характеру, де автор полемізує зі своїми ідейними суперниками щодо болючих питань тогочасся.

Роман насичений «нехудожніми оказіональними вкрапленнями» [6, 197]: ігровими (розіграш, каламбур, ребус, шарада, анекдот), візуальними (реклама, екфрансіс), інформативними (оголошення, прокламація, маніфест, некролог), науковими (доповідь, філософський трактат, стаття) тощо. «Дар» є не лише поліжанровим твором, але й стає «енциклопедією творчості» [2, 314], літературною енциклопедією, де залучена значна кількість творчих особистостей: письменників, літературних критиків, філософів. У романі представлена не лише російська література, але й зарубіжна (близько 150 авторів), органічно вписана у канву художнього полотна: Пушкін, Лермонтов, Гоголь, Гомер, Шекспір, Флобер, Беранже, Рилеєв, Толстой, Сервантес, Скотт, Купер, Свифт, Стерн, Вольтер, Руссо, Адамович, Аксаков, Алданов, Амарантов, Анненський, Антонович, Апухтін, Арістотель, Батюшков, Байрон, Бальмонт, Бакунін, Белінський, Бернс, Боборикін, Блок, Брюсов, Бєлий, Бунін, Бодлер та ін.

Специфічним у романі є ракурс наратора, що характеризується змінністю, хаотичністю. Кожному із часопросторів притаманна множинність ракурсів бачення. У «Дарі» відбувається «демонстративний розподіл «Я» нараторського і «Він» героя, однак за кожним зберігається як авторська, так і персонажна функція, тобто: «Я» – автор, оповідач, письменник – створює образ героя-письменника; «Він» – герой-письменник – у свою чергу створює образ автора оповідача [4, 141]. «Тех русского окончания папирос, которые он предпочтительно курил, тут не держали, и он бы ушел без всего, не оказись у табачника крапчатого жилета с перламутровыми пуговицами и лысины тыквенного оттенка. Да, всю жизнь я буду кое-что добирать натурой в тайное возмещение постоянных переплат за товар, навязываемый мне» [8, 7]. Чергування-поєднання авторського та персонажного ракурсу актуалізує прийом літературної гри при створенні авторського образу в романному тексті та виключає установку на «правдивість».

В ідилічному, а особливо в екзотичному хронотопі ракурс наратора характеризується хаотичністю, оскільки «принцип організації романної структури «Дара» стає принципом кодування, а сама структура тексту нагадує структуру кросворда» [4, 174]. Наприклад, експедиція на озеро Куку-Нор подається різнопланово: то крізь ракурс бачення батька («Проведя все лето в горах <...> наш караван направился на восток» [8, 108], «Мы перешли множество раз хребет» [8, 110]), то Федора («Иногда он бывал совершенно один» [8, 108]), то автора («и опять Федор Константинович увидел мертвые и невозможные тюльпаны обоев, рыхлый холмик окурков в пепельнице, отражение лампы в черном оконном стекле» [8, 113]). Таке зміщення нараторського ракурсу надає подіям багатоаспектного висвітлення, спричиненого ірреальністю сприйняття.

Таким чином, ми констатуємо поліжанровість творів В. Набокова, зокрема роману «Дар». Основною жанровою ознакою даного тексту є біографізм, що часто межує з автобіографізмом. У даному різновиді збільшується психологічне навантаження, залучається ірреальність. Підсвідомість героя-деміурга існує у метафізичному світі, що характеризується ідилічністю, екзотичністю. Збільшується вага і особистісного «я», підсилюється значення особистісного хронотопу, який у становленні героя є визначальним. Біографічна складова проглядається й у жанрі-вставці, повісті Федора Годунова-Чердинцева про класика російської літератури М.Г. Чернишевського, поданої за допомогою іронії та пародії. Багатошаровий хронотоп, складна мотивна система, різновекторність наративної структури та ін. дозволяють говорити про жанровий синтез у романі «Дар» В. Набокова, що є ознакою метажанру, риси якого наявні у даному творі.

Список використаних джерел

1. Александров В. Е. Набоков и потусторонность : метафизика, этика, эстетика / В. Е. Александров. – СПб. : Алетей, 1999. – 320 с.
2. Анастасьев Н. Владимир Набоков. Одинокий король / Н. Афанасьев. – М. : Центрполиграф, 2002. – 525 с.
3. Апресян Ю. Д. «Дар» Набокова : поэтическая техника и тема / Ю. Д. Апресян // Туру tekstow: Zbior Studiow. – Warszawa : IBL, 1992. – С. 81-107.
4. Букс Нора. Эшафот в хрустальном дворе. О русских романах Владимира Набокова / Нора Букс. – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – 208 с.
5. Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / С. Давыдов. – СПб. : Кирцидели, 2004. – 158 с.
6. Майорова Г. В. «Дар» В. Набокова как энциклопедия жанров / Г. В. Майорова // Весник МГОУ. – 2010. – №1. – С.196-200. – (Серия: «Русская филология»).
7. Морозов Д. В. Художественное время и пространство в русскоязычных романах В. Набокова 1920-1930-х годов : автореф. дис. на присвоение учен. степени канд. филол.наук : спец. 10.01.02 «Русская литература» / Д. В. Морозов. – Кострома, 2007. – 17 с.
8. Набоков В. В. Собрание соч. : в 4 т. / В. В. Набоков. – М. : Правда, 1990. – Т. 3. – 1990. – 480 с.

9. Сухих И. Поэт в зеркалах / И. Сухих // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 219-228.
10. Сухих И. Н. Книги 20 века : Русский канон : Эссе / И. Н. Сухих. – М. : Изд-во «Независимая Газета», 2001. – 352 с.
11. Хализев В. Е. Родовая принадлежность произведения / В. Е. Хализев // Введение в литературоведение. – М. : Высш.шк., 2000. – С. 328-336.

Summary. The article deals with the genre features of V.Nabokov's novel «The Gift». Provided genre content, genre analysis of the dominant, basic motives. Special role narrative strategies and chronotope of the novel, discussed their relationship and hierarchy. Highlights of the individual style of the writer, and the relationship with the literary tradition.

Key words: V.Nabokov, genre, style, genre content, the dominant, chronotope, literary tradition.

УДК 821.161.1 – 1 “19”

Е.С. Лавриненко

БРЮСОВСКИЕ ОБРАЗЫ И РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ДОЭМИГРАНТСКОЙ ЛИРИКЕ В. ХОДАСЕВИЧА

У статті досліджується тематична послідовність та поетична полеміка, що втілює своєрідність поетичних концепцій світу, створених в художніх системах таких ключових поетів кінця 19 – початку 20 століття, як В. Брюсов та В. Ходасевич. Предметом аналізу є виявлення оригінальності функціонування брюсовських образів та ремінісценцій у доемігрантській ліриці Ходасевича.

Ключові слова: *інтертекст, естетика символізму, поетична картина світу, виродження людини.*

Важной особенностью эстетики модернизма в начале XX века стало появление оригинальных поэтических концепций мира и человека. Проблема активности личности, преобразующей мир или конфликтующей с ним, стала основным предметом рассуждений многообразных литературных направлений эпохи «серебряного века».

Эксперименты модернизма оказали заметное влияние на поэтическое творчество как на мэтра русского символизма В. Брюсова, так и В. Ходасевича, его младшего современника. В период становления творческого метода Ходасевича, в условиях неоформленности его собственных поэтических концепций, создаваемая им картина мира была тесно связана с наследием символизма, при этом ряд смыслообразующих мотивов и образов, функционирующих в его доэмигрантской лирике, корреспондируют к поэзии Брюсова.

Проблема не столько личных взаимоотношений, сколько творческого диалога таких знаковых фигур поэзии начала XX века, как В. Брюсов и В. Ходасевич, хотя и привлекала внимание исследователей творчества поэтов [1; 2; 8; 9], но так и не стала объектом отдельного исследования. Требуется более детальный анализ точек соприкосновения поэтических взглядов на мир и человека в этом мире, чтобы определить преемственность и расхождения во взглядах поэтов.

Личные взаимоотношения Брюсова и Ходасевича складывались весьма неоднозначно [8], но взаимный интерес этих мастеров слова к творчеству друг друга не угасал. Систематически появлявшиеся критические отзывы и рецензии, которыми Брюсов реагировал на творческую эволюцию Ходасевича, свидетельствуют о несомненном интересе мэтра символизма к появлению новых тем в поэзии своего младшего собрата по перу. Рецензируя дебютный сборник Ходасевича «Молодость», Брюсов отметил «остроту переживаний», оценил безупречный художественный вкус поэта, отметив, однако, что стихи Ходасевич пишет «как все их могут писать в наши дни» [4, 264]. Брюсов обратил внимание на резкое несоответствие между названием книги и ее содержанием: «Тон старческого бессилия пронизывает всю эту книгу, озаглавленную «Молодость», эти стихи порой ударяют больно по сердцу, как горькое признание, сказанное сквозь зубы и с сухими глазами» [3, 20].

Впоследствии каждый новый сборник Ходасевича удостоивается оценки Брюсова. В книге «Счастливый домик» (1914 г.) критиком было отмечено «родство» стихов с пушкинской школой и в то же время «совершенно современная острота переживаний» [3, 20]. Книга стихов «Тяжелая

лира» получила нелестную оценку. Брюсов констатировал, что стихи Ходасевича больше всего похожи на пародии стихов Пушкина и Баратынского: «автор все учился по классикам и до того заучился, что уже ничего не может, как только передразнивать их» [7, 616]. В рецензии книги отмечена архаичность поэтического языка Ходасевича. Это противоречило тем требованиям, которые предъявлял Брюсов и к своему творчеству, и к поэтам современникам. Самым важным требованием его всегда был аспект новизны, он считал, что «дело поэта быть современным до последнего предела».

В свою очередь Ходасевич, пристально следя за творчеством Брюсова, с 1913 до периода эмиграции опубликовал ряд рецензий на работы Брюсова. В них он называл Брюсова «истинным зачинателем» символизма [11], определяя его вклад в «создание идеального мира». Рецензируя сборники Брюсова «Зеркало теней» и «Семь цветов радуги», Ходасевич отметил их новизну и своевременность, о чем, по мнению критика, свидетельствовали новые темы, образы и способы выражения.

Именно эта особенность брюсовской лирики привлекла Ходасевича и в его поэзии появились точки соприкосновения с лирикой Брюсова. У поэтов выявляется ряд общих тем. Среди них ключевая для лирики Ходасевича проблема умирания и воскрешения зерна (круговорот жизни и смерти); тема черного города, которую начал Брюсов («Juvenilia», «Шедевры», «Семь цветов радуги», «Конь блед» и т.д.), а Ходасевич продолжил, показав в своем цикле «Европейская ночь» не только город, но и людей, живущих в нем. В поэзии Ходасевича можно отметить многочисленные эпиграфы и реминисценции из стихов Брюсова, умение использовать и сильные, и слабые стороны его поэзии, особенно отчетливо это отразилось в стихотворении Ходасевича «На седьмом этаже (Подражание Брюсову)» (1915).

Поскольку в рамках одного исследования не представляется возможным охватить все тематические и образные переключки многогранной лирики этих мастеров поэтического слова, остановимся на выявлении брюсовских образов и реминисценций в доэмигрантском творчестве Ходасевича.

Первый поэтический сборник Ходасевича «Молодость» (1908), создавался под непосредственным влиянием наследия символизма. При этом поэт опирался на ранние поэтические опыты своих старших современников.

В цикле «В моей стране» рождается образ мира, отражающий юношеский пессимизм автора. В этом мире с течением времени не происходит обновления:

В моей стране – ни зим, ни лет, ни вёсен,
Ни дней, ни зорь, ни голубых ночей.
Там круглый год владычествует осень,
Там – серый свет бессолнечных лучей

[12, 61].

Центральной проблемой цикла является омертвление мира («Я к вам пришел из мертвенной страны») и вырождение человека («В моей стране уродливые дети / Рождаются, на смерть обречены»). Данная проблема реализуется через комплекс мотивов. Уже в первом стихотворении «В моей стране» появляются мотивы окаменения, сухости, пыли, пепла, песка, символизирующие неплодородность земли и бесплодность человеческих усилий. Именно в этом стихотворении впервые возникают ключевые в творчестве Ходасевича образ сеятеля и мотив зерна. В ранней лирике поэта они характеризуют ту уродливую, мертвящую действительность, где сеятель не возделывает поля, а бессмысленно «втаптывает зёрна» в сухую пыль.

В диалогические отношения со стихотворением Ходасевича «В моей стране» вступает одноименное стихотворение В. Брюсова, написанное год спустя после выхода в свет сборника «Молодость». Оно вошло в книгу «Зеркало теней», отмеченную оптимистическим, мажорным настроением. Смысл своего стихотворения Брюсов комментировал следующим образом: «Под этим не надо разумеать Россию: я имею в виду страну моей души, ”страну моей поэзии“» [6, Т.2, 403]. Брюсов рисует совсем другой образ мира, полемизируя с Ходасевичем. Уже первые строки стихотворения мэтра русского символизма корреспондируют к стихотворению его младшего современника. В «стране» лирического героя Ходасевича «круглый год владычествует осень», лишённая ярких красок, сеющая «серый свет бессолнечных лучей». В «Моей стране» Брюсова осень несёт успокоение, мир полон ясности, небесный свод – «как купол, увенчавший храм». В стихотворении Ходасевича «печален страдальный день», «сухую пыль соха со скрипом роет», деятельность людей безрадостна и бесперспективна. Брюсов создаёт альтернативный образ действительности: здесь «жгучие зарницы» стерегут влюбленных, «и собран хлеб, и скошен луг», человеческий труд вознаграждён достойными плодами. Этот мир, столь дорогой герою, после жатвы погружается в «зимний сон», а не вымирает, как в стихотворении Ходасевича. У последнего восприятие действительности глубоко трагично, мир его произведения безнравственен и обречён, так же, как и люди, населяющие его:

А женщины, в игре постыдно-блудной,
Открытой всем, все силы истощив,
Беременеют тягостно и нудно
И каждый год родят, не доносив»

[12, 61].

Действие в цикле «В моей стране» происходит в вечернее или ночное время («тайной ночью», «опять во тьме», «по темным площадям»), либо во время «серого рассвета», «сумрака предрассветного», который в контексте стихотворений Ходасевича вовсе не является символом пробуждения и обновления. Иногда время события акцентируется в названии: «В сумерках», «Ночи». Тем самым подчеркивается мрак, безысходность, серость, трагичность бытия.

Название «Молодость» логически должно было бы предвосхищать радостные, весенние настроения. Однако в ранних стихах Ходасевича преобладает другое время года – осень. Царствуя над миром, она всё окрашивает в грустные, ностальгические тона: клики поздних журавлей, потускневший скошенный луг, опавший лист, серый рассвет, безмолвную мудрость полей. Характерно перевоплощение земной хмурой реки в потустороннюю «реку забвения».

В черновиках 1905 – 1908 годов Ходасевич рисует свой символический образ города. Герой воспринимает городское пространство как неуютное, обреченное: «ты, город черный, мертво спишь» [10, 195]. Этот «черный», «мертвый» город обречен, здесь нет места гармонии. Такое восприятие города опиралось на поэзию символистов. Повседневность в их творчестве предстает фантастически преображенной, таинственной и призрачной. Достаточно вспомнить цикл В. Брюсова «Urbi et Orbi», где изображен «хмурый город под небом хмурым». Для поэзии Брюсова было характерно романтическое осмысление города, его фантастического существования. Апокалиптические видения «последних дней» преследуют брюсовского героя в этой призрачной и чудовищной повседневности «города» (стихотворения «В дни запустений», «Последний день», «Слава толпе», «Духи огня», «Конь Блед»).

В поэтическом сборнике Ходасевича «Путем зерна» была обозначена структурообразующая концепция возрождения мира через гибель и обновление. Эта концепция восходит к известному пророчеству Христа: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» [Инн. 12: 24]. Эта библейская формула возрождения через смерть становится ключом к пониманию проблематики зрелой лирики Ходасевича.

Сакральная поэтическая формула «путем зерна» репрезентирует все мифопространство сборника, концентрируя в себе одновременно бытовой и символический смыслы. В стихотворении «Путем зерна», открывавшем сборник, сплелись воедино нравственно-психологическая и историко-философская проблематика. Оно было написано в 1917 году под впечатлением судьбоносных событий, произошедших в России. Мотив зерна выражал надежду на духовное возрождение страны:

Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет и оживет она.
И ты, моя страна, и ты ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год...

[12, 137].

Это произведение манифестирует центральные мотивы и образы поздней лирики Ходасевича, символизирующие главные ценности бытия: природу (зерно) – душу – Россию, народ. Соединяя сиюминутное, личное с вечным, Ходасевич стремился найти объяснение и оправдание тем историческим процессам, свидетелем которых ему довелось быть. Гибель и последующее возрождение в тот момент мыслились поэтом как очевидный и единственно возможный путь для его страны.

В связи с появлением этой мифологемы в поэзии Ходасевича представляет особый интерес поэтический диалог с Брюсовым, в который вступает Ходасевич, рецензировавший до этого книгу своего старшего современника «Зеркало теней». В брюсовском сборнике внимание Ходасевича не могло не привлечь стихотворение «Зерно». В этом произведении в качестве субъекта сознания выступает умирающее зерно, сквозь «черный снег» прислушивающееся к звуку ледяного январского ветра, вою голодных волков. Теперь ему не верится в прошлую жизнь, «бредом кажется бывшее», когда «под солнечным лучом / Качалось поле золотое» и зерно было «каплей в море том». Брюсов передает самоощущение зерна: «лежу в могиле, умираю» «и все страшней мой черный сон» [6, Т.2, 26]. Мысль о воскрешении зерна, концепция круговорота жизни отсутствует в стихотворении Брюсова. Ходасевич же формулирует ее достаточно четко, подчеркивая ценность, а не бесплодность зерна: оно «сверкает золотом», «в заветный срок умрет и прорастет».

Проанализировав поэтические системы поэтов, приходим к выводу, что на ранних этапах формирования своей художественной системы Ходасевич обращался к символистской философии

фии и эстетике Брюсова. Однако ранней поэзии Ходасевич чужд брюсовский оптимизм, вера в светлое возрождение жизни. Об этом свидетельствует концепция вымирания мира и человека в этом мире в сборнике Ходасевича «Молодость». Мрак, безысходность, серость, трагичность бытия становятся константами поэтического мира Ходасевича. Символический образ «черного», «мертвого» города, в котором нет места гармонии восходит к символистской трактовке брюсовского городского пространства как места неуютного и обреченного.

В философском сборнике Ходасевича «Путем зерна» появляется сакральная поэтическая формула «путем зерна», реализующая концепцию жизненного круговорота – возрождения мира через гибель и обновление. Эта концепция позволяет выдвинуть главные ценности бытия: природе – душу – Россию, народ. Соединяя сиюминутное, личное с вечным, Ходасевич стремится найти объяснение и оправдание тем историческим процессам, свидетелем которых ему довелось быть. Гибель как условие последующего возрождения в тот момент мыслится поэтом как очевидный и единственно возможный путь для его страны. Брюсов же, создавая свой образ зерна, отвергает путь возрождения.

Перспективным для дальнейших исследований представляется сопоставительный анализ последнего поэтического сборника Ходасевича «Европейская ночь», написанного в период эмиграции, с урбанистической лирикой Брюсова. При этом особого внимания заслуживает проблема утраты себя как личности, которая раскрывается в образе человека-тени, который символизирует положение эмигранта в европейском мире в сопоставлении с проблемой угнетенного человека в лирике Брюсова.

Список использованных источников

1. Богомолов Н.А. Владислав Ходасевич в московском и петроградском литературном кругу / Н.А. Богомолов // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 14. – С. 119-130.
2. Бочаров С. «Памятник» / С. Бочаров // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Согласие, 1996. – Т. 1. : Стихотворения. Литературная критика. 1906 – 1922. – С. 5-55.
3. Брюсов В. Год русской поэзии / В. Брюсов // Рус. мысль. – 1914. – № 5. – Отд. III. – С. 20.
4. Брюсов В. Дебютанты / В.Я. Брюсов // Среди стихов: 1894-1924 : Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 260-265.
5. Брюсов В.Я. Избранные сочинения / В.Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1980. – 574 с.
6. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в семи томах / В. Брюсов / [ред. П.Г. Антокольского]. – М.: Худож. литература, 1973-1975.
7. Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894-1924 : Манифесты, статьи, рецензии / В.Я. Брюсов / [составление Н.А. Богомоллова, Н.В. Котрелева, вступ. ст. и коммен. Н.А. Богомоллова]. – М.: Сов. писатель, 1990. – 720 с.
8. Даниелян Э.С. В. Брюсов и Вл. Ходасевич // Брюсовские чтения 1996 г.: сборник статей; [ред. С.Т. Золян]. – Ереван: Лингва, 2001. – С. 205-215.
9. Колкер Ю. Айдесская прохлада: Очерк жизни и творчества В. Ходасевича // В. Ходасевич. Собрание стихов: в 2 т. – Paris: La Presse Libre, 1982-83 – Т. 2. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://yuri-kolker.narod.ru/articles/Aides_Chillness.htm
10. Ходасевич В. Стихотворения / В. Ходасевич: [вступ. стат. Н.А. Богомоллова, сост. текста, примеч. Н.А. Богомоллова, Д.Б. Волчека]. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 469 с.
11. Ходасевич В.Ф. “Juvenilia” Брюсова // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. / В.Ф. Ходасевич. – М.: Согласие, 1996. – Т.1. – С. 403-406.
12. 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 analysis of topical continuity and poetic dispute realizing originality of poetic conceptions of the world created in the art systems of such prominent poets of the beginning of the XXth century as V. Brusov and V. Khodasevich. The subject of analysis is to reveal the specificity of functioning of images and reminiscences taken from Brusov's lyrics and represented in the poetry of Khodasevich preceding emigration.

Key words: intertext, aesthetics of symbolism, poetic conception of existence, degeneration of people.

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОППОЗИЦИЯ И СВОЕОБРАЗИЕ ФОКАЛИЗАЦИИ В «ЗАПИСКАХ ЮНОГО ВРАЧА» М. БУЛГАКОВА

У статті досліджується час як об'єкт рефлексії оповідача у циклі оповідань М.О. Булгакова «Нотатки юного лікаря», виділяються три часових плана: теперішній час ауктора, час ретроспекції, спогадів і філософське осмислення часу. Виявляється, що особистий екзистенціальний час героя співвідноситься з соціально-історичною темпоральністю.

Ключові слова: М.О. Булгаков, художній час, художній простір, фокалізація, рефлексія, ауктор.

Художественное пространство и время как одна из ведущих черт поэтики М.А. Булгакова привлекает стойкий интерес исследователей. Правда, в центре внимания оказываются по преимуществу романы и повести писателя. Однако не стоит забывать, что основные приёмы намечались и апробировались в ранней «малой» прозе, чтоб реализовать в дальнейшем в зрелых произведениях мастера. В этом смысле заслуживающим особого внимания представляется цикл «Записки юного врача» (1925-1927), в системе поэтики которого темпорально-пространственные компоненты художественного мира оказываются одними из ведущих.

Цикл «Записки юного врача» долгое время оставался в тени булгаковедения. Достаточно сказать, что в объемной вступительной статье В.Я.Лакшина к пятитомному собранию сочинений писателя ему отведен всего один абзац [3, 13], а в комментариях речь идет преимущественно об автобиографической основе цикла и о его отношении к известным произведениям аналогичной тематики А.П.Чехова и В.В.Вересаева. В последние годы ситуация, кажется, сдвинулась с мёртвой точки: несомненный интерес вызывает появившаяся в 2002 году книга Е.А.Яблокова «Текст и подтекст в рассказах М.Булгакова («Записки юного врача»)» [6], которая посвящена анализу взаимодействия эксплицитного и имплицитного смыслов рассказов цикла, которые не могут быть постигнуты без учёта сложной системы подтекстных связей. Между тем «Записки юного врача» интересны и как пример оригинальных художественных решений Булгакова прежде всего в сфере моделирования пространственно-временного континуума.

Автодиететическая наррация «Записок юного врача» определяет своеобразие способов передачи пространства и времени в цикле, где важным фактором является наличие героя-повествователя. Очень важно при этом принимать во внимание, что временная интерпретация событий, описываемых в произведении, зависит от соотношения этих событий с перцептивно-психологическим пространством героя. Следует принимать во внимание условность «настоящего» в повествовании, т.к. рассказ о событиях предполагает, что они уже произошли, т.е. возникает иная пространственная среда, нежели та, о которой повествует ауктор. Возникает феномен не только наблюдателя, но и действующего лица. Поэтому важно выделять не только его фокализацию, но и его положение «во времени», где особая роль отводится памяти, воспоминаниям, ожиданиям. Е.А. Яблоков справедливо отмечает, что «для булгаковской прозы характерна явственная временная дистанция между моментом повествования и фабулой, создающаяся либо с помощью «рассказа в рассказе» («Налёт», «Я убил» и др.), либо за счёт интенсивной авторефлексии повествователя («Записки юного врача», «Морфий», «Тайному другу»), либо вследствие повышенной «эпичности» его интонаций» [8, 78]. Это, безусловно, необходимо учитывать. При этом возникает потребность рассматривать пространственно-временную дистанцию между самим событием и рассказом о нём. Мы полагаем, что художественное пространство и время в цикле «Записки юного врача» являют некую модель, в которой своеобразно представлено единство физической, концептуальной и перцептивной сторон времени / пространства и возможности «обратного» течения времени в художественном произведении.

Предельно конкретизированное, детализированное пространство, предстающее перед нами в «Записках юного врача», топонимически точно названное и подчёркнутое характерными природными и социально-бытовыми реалиями, репрезентовано как бытовая повседневность, имеющая статус пространственно-временной глобальности. Это и разнообразие форм времени (социально-историческое, бытовое, природное, психологическое) и разнообразие пространства (уездный город Грачёвка, сельцо Мурьино, деревня Грабиловка, усадьба Шалометьево). Сюжетика и фабульность рассказов цикла связаны с этим глобальным русским пространством / временем, которое внутри повествования имеет и свою длительность, и динамику, объединяя внутреннее, эмоционально-психическое время героя-нарратора с социально-историческим временем современности. Необходимо учитывать структуру времени (линейное, циклическое) и структуру пространства, что влияет на композиционную структуру произведения, а также особенности «шкалы времени»,

выражающейся в прямой или косвенной датировке, «хронологизации», «календаризации» либо неопределённой темпоральности, где мерой отсчёта выступают «день», «ночь», «неделя», «месяц», «год» и т.д., а также масштабов пространства («топос», «локус») и его репрезентации.

«Я-нарративная» организация художественного времени и пространства предстаёт перед нами в субъективной форме восприятия героя, но они, безусловно, связаны с авторским восприятием, ощущением, пониманием категорий времени и пространства как концептов бытия.

В данном исследовании нам представляется наиболее подходящим для обозначения «повествующего я» введённый Ф. Штанцелем термин-понятие «ауктор», которому присуща двойная функция: повествователя и главного героя. Именно «ауктор... моделирует пространство и время художественного мира произведения» [5, 9]. Ставя перед собой задачу изучить специфику пространственно-временного континуума «Записок юного врача» в ходе детального анализа составляющих цикла, в процессе выявления концептуальных основ понимания времени и пространства и набора выразительных средств их проявления у Булгакова, мы будем отвлекаться от взаимосвязи художественного пространства и времени (она необязательно создаёт хронотоп), рассматривая их и как самостоятельные категории в системе поэтики произведения. При этом мы будем обращать внимание на темпорализацию пространства и специализацию времени и на то, что выступает в этом процессе доминирующим началом. Хотя, как будет показано, в конкретных случаях порою используется не только традиционный хронотоп, но и складывается новый, несущий в себе новые признаки времени и пространства, особый концептуальный смысл (например, хронотоп больницы, хронотоп кухни). Он может быть трансформацией традиционного, хотя порою переосмысленного, а может быть авторским образованием. В данной статье сделана попытка осветить пространственно-временной континуум отдельных рассказов цикла, что даст возможность последующих теоретических обобщений.

Жизненное пространство юного доктора замкнуто, оно ограничено пространством Мурьинской больницы. Лишь однажды покинет он этот локус, отправившись на вызов в усадьбу в Шалометьево («Вьюга»). Это пространство предстаёт как центральное и на повествовательном и на концептуальном уровнях, от него идёт отсчёт в точных цифрах других топосов, о которых рассказывает герой: «сорок вёрст, отделяющих уездный город Грачёвку от Мурьинской больницы, ехали мы с возницей моим ровно сутки. И даже до курьёзного ровно: в два часа дня 16 сентября 1917 года мы были у последнего лабаза, помещающегося на границе этого замечательного города Грачёвки, а в два часа пять минут 17 сентября того же 17-го незабываемого года я стоял ... во дворе Мурьинской больницы» [1, 71]. Такая картографическая точность не только чётко обозначает пространственные локусы, где происходят события «Записок юного врача», передавая важнейшее свойство пространства – его протяжённость, но и служит созданию достоверности.

Оппозиция провинция / столица актуализирована в рассказе «Полотенце с петухом». Москва не описана в рассказе, а лишь названа. Молодой доктор жил и учился в Москве, поэтому воспоминания переносят его на какое-то мгновение в локус цивилизованного столичного города, в котором герой чувствует себя своим, защищённым от всех житейских невзгод. Противопоставление этих двух миров – столица / провинция – было хорошо известно в добулгаковской прозе, за ним стояло художественное постижение российской жизни, отражение специфики национального менталитета, делящего пространство своей страны на центр и периферию. Традиционный архетип центр / периферия в рассказе не развёрнут, но намечен. Он найдёт своё воплощение в несколько изменённом виде в рассказе «Тьма египетская». И если герою цикла поначалу лишь Москва кажется центром цивилизации, то по прошествии некоторого времени, проведённого в глуши и одиночестве, он с воодушевлением начинает думать об уездном городе, мечтая об его электрическом свете, магазинах, кинематографе и цивилизованных условиях жизни и работы. Таким образом, заданная в произведении антиномия топики не реализуется, хотя и намечена. Герой «Записок юного врача» прибывает в провинцию из Москвы, он попадает в социальные низы, покинув элитарную среду столицы. И эти передвижения героя в пространстве Москва – Мурьино означают не только перемены в его образе жизни, но и влияют на настроение, чувства, являя собой вариант классического хронотопа дороги. Но если в рассказе «Полотенце с петухом» он дан в свёрнутом виде, сохраняя оттенок мифологемы «дорога – путь» как поиска жизненного пути, то за пределами топоса Мурьина (рассказ «Вьюга») он приобретает главенствующее значение в понимании происходящего.

Тема деревенской глуши, в которую попадает герой-нарратор, разворачивается в двух основных планах: как топос, где есть пейзажные зарисовки, детали, упомянуты строения, и провинция как социальное образование, где подчёркнут нравоописательный аспект («этос»); персонажи даны здесь как социально-психологические представители деревни. Ауктор чётко разделяет пространство на топографически-природное, к которому он по большей мере относится нейтрально, и как социальный топос, который он осуждает.

Написанные от первого лица, рассказы, составляющие цикл «Записки юного врача», не являются дневниковыми записями, точно воспроизводящими всё пережитое. Это художественное

претворение действительности: Булгаков «создаёт своего героя – молодого, даже юного врача, на которого смотрит как бы со стороны, как старший, уже много переживший, ставя его в разные положения на основе своего опыта» [2, 116]. Именно это и обуславливает своеобразие фокализации.

В «Записках юного врача» нет развёрнутых пейзажей: они близки поэтике «пейзажной ре-марки», характерной для автодиегетических повестей А.П.Чехова. Пейзаж даётся не в простран-ных описаниях, а скорее в знаковых определениях. Пейзажный лаконизм цикла мотивирован, на наш взгляд, тем, что булгаковскому ауктору ближе не эстетическое восприятие природы, а более прагматичные цели его существования в ближайшее время. Первый пейзаж предстаёт не как простое описание места, а включает в себя воспринимающего героя, данного в одном гори-зонтальном пространстве с окружающим пейзажем, фиксирует его эмоционально-психологиче-ское состояние: «Сознаюсь, что в порыве малодушия я проклинал шёпотом медицину и заявле-ние, поданное пять лет назад ректору университета. Сверху в это время сеяло, как сквозь сито» [1, 71], «Я содрогнулся, оглянулся тоскливо...» [1, 72]. Героя охватывает злобное отчаяние, его мозги ошалели от качки и холода. Пейзаж темпорализован: это природное время осени (помимо прямого названия – «сентябрьский дождик», «в следующий раз уже будет октябрь», есть и до-полнительные его детали: «смякшая трава», «горбатое обглоданное поле», «сверху сеет и сеет», «серенький кислый сентябрь»). Ауктор не только воспринимает, но и «переживает» природу: об этом свидетельствует и оценочное определение, и признание того, что «умираешь медленною смертью» [1, 72]. Намечено темпорализованное противостояние героя и среды. В этом фрагменте Булгаков добивается той ёмкости и сжатости, которые являются одной из характерных черт его поэтики. Одновременно с намеченной коллизией героя и среды даётся характеристика его костю-ма, его времяпрепровождения, событий прошлого, и общий сиюминутный эмоциональный на-строй героя, его мысли, впечатления от созерцания своей будущей «резиденции». Булгаков явно наделяет своего героя импрессионистическим видением, т.к. в рамках темпоральности фиксиру-ется конкретное мгновение восприятия.

Фокализация (внешняя и внутренняя), с которой мы сталкиваемся в единичных и весьма скупых описаниях деревни, устойчиво связана с «образом серого»: «Да разве я мог бы поверить, что в середине *серенького кислого сентября* человек может мёрзнуть в поле, как в лютую зиму?! Ан, оказывается, может. И пока умираешь медленною смертью, видишь одно и то же, одно. Спра-ва горбатое обглоданное поле, слева чахлый перелесок, а возле него *серые драные избы*, штук пять или шесть. И кажется, что в них нет ни одной живой души. Молчание, молчание кругом...» (выделено нами) [1, 72]. Серый цвет часто выполняет судьбоносную функцию, олицетворяя те-кущее время, неумолимый детерминизм, судьбу. Время сумерек между пятью и шестью часами, называемое «часом между собакой и волком», окрашено в серый цвет. Именно мужик в сером привозит первую пациентку с раздробленными ногами, попавшими в мялку для льна («Полотен-це с петухом»), вестником рокового события становится пожарный из «Вьюги»: «Волчья шуба облекала его...» [1, 103]. На «волчьи мотивы» в мифопоэтическом подтексте произведений Бул-гакова и их привязке к часу «угнетения и печали» в своё время обратил внимание Е.А. Яблоков в статье «Тема «человека-волка» в романе М.А.Булгакова “Белая гвардия”» [7].

Оторванность от города и привычного образа жизни заставляет ауктора признаться, «что у меня здесь ничем не хуже необитаемого острова» [1, 122]. Б.В. Соколов, анализируя причины морфинизма Булгакова, который войдёт сквозным мотивом в его творчество (в «Записках юного врача» этот мотив не будет реализован, зато он станет центральным в примыкающем к циклу тематически и концептуально рассказу «Морфий») в период его работы под Вязьмой, отмечает, что «Михаил, привыкший к городским развлечениям, удобствам, наверняка тяжело и болез-ненно переносил вынужденный сельский быт, да ещё в такой глуши, как Никольское (не слу-чайно позднее он стал едва ли не самым урбанистским из русских писателей)» [4, 76]. Потому неслучайным представляется встраивание в пространство Мурьинской больницы локуса города. И как главный показатель цивилизации – электричество, которому ауктор поёт едва ли не гимн: «Мечтал об уездном городе... Там было электричество» [1, 92]; «Первые электрические фонари в сорока верстах, в уездном городе. Там сладостная жизнь. Кинематограф есть, магазины» [1, 112]; «Ярко горящие электрические лампы в матовых шарах, блестящий плиточный пол, всюду сверкающие краны и приборы» [1, 86]. Следует, однако, заметить, что в произведениях Бул-гакова электрический свет, как правило, сопровождается негативными коннотациями («Налёт», «Роковые яйца», «Мастер и Маргарита»).

Система художественных средств «Записок юного врача» вводит в заблуждение своей ка-жущейся простотой и понятностью. Внешне цикл – это бесхитростный рассказ, искренняя ис-поведь героя-повествователя о важном периоде его жизни – работе в сельской больнице, распо-ложенной в глуши России, о первых шагах профессионального становления, о событиях, порой драматичных, порой анекдотичных, а порой трагических, происходящих в этот период его жиз-ни. Однако «неповторимая» история юного врача, разворачивающаяся в конкретном простран-

стве и конкретном времени, обладает определёнными обобщениями, делает героя человеком-интеллигентом начала века.

Список использованных источников

1. Булгаков М.А. Записки юного врача // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5-ти т. / М.А. Булгаков. – М. : Худож. лит., 1989. – Т. 1. – С. 71-145.
2. Земская Е.А. Михаил Булгаков и его родные: Семейный портрет / Е.А. Земская. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 360 с. – (Studia philological).
3. Лакшин В. Мир Михаила Булгакова / В. Лакшин // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5-ти т. – Т. 1. – М. : Худож. лит., 1989. – С. 5-68.
4. Соколов Б.В. Три жизни Михаила Булгакова / Б.В. Соколов. – М. : Эллис Лак, 1997. – 432 с.
5. Филат Т.В. Поэтика пространства и времени в русской повести конца 1880-х – начала 90-х годов / Т.В. Филат. – Днепропетровск : АРТ-ПРЕСС, 2002. – 418 с.
6. Яблоков Е.А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова («Записки юного врача») / Е.А. Яблоков. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 103 с.
7. Яблоков Е.А. Тема «человека-волка» в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия» / Е.А. Яблоков // Филол. записки: Вестник лит-ведения и яз-знания: Вып. 6. – Воронеж : Воронежский гос. ун-т, 1996. – С. 82-90.
8. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.

Summary. In the article the time as the object of the auctor's reflection in the cycle "The Notes by Young Doctor" by M.A. Bulgakov is analyzed. There are three time's plans in these short-stories: the auctor's present time, the time of the retrospection, the philosophical conception of the time. It is noticed that the hero's privacy existential time is correlates with the social and historical temporality.

Key-words: M.A. Bulgakov, artistic time, artistic space, focalization, reflection, auctor.

УДК 821.111.091

Т.О. Левицька

ІМІДЖІ ІУДЕЙКИ І ХРИСТІЯНКИ В РОМАНІ В.СКОТТА «АЙВЕНГО»

Використовуючи новітні методи дослідження однієї із наймолодших галузей літературознавства – імагології, автор статті досліджує історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти іміджів іудейки та християнки у романі Вальтера Скотта «Айвенго».

Ключові слова: імагологія, імідж, іудей, християнин, образ Чужого, Вальтер Скотт.

Літературні образи (іміджі) країн, культур, релігій, націй, що створюються в певній суспільній свідомості й відбиваються в літературі, за своєю природою і структурою є інтегрованими образами, специфічними соціокультурними дискурсами, що відзначаються значною тривалістю, однак не лишаються незмінними [4, 18]. З огляду на посилення в сучасному світі міжрелігійних, наднаціональних (об'єднавчі процеси у Європі) і глобальних діалогічних тенденцій, комунікативно-рецепційні аспекти дедалі більше цікавлять українських та зарубіжних літературознавців. Проблеми формування релігійних іміджів в літературі досліджували вітчизняні літературознавці Будний В. [1], Наливайко Д. [4;5], Орехов В. [6; 7], Ощепков А. [8], а також зарубіжні компаративісти Дудаков С. [2], Коваль Б. [3], Варрак І. (Warraq I.) [11; 12] та ін.

Як стверджує Д. Наливайко, «за своєю природою і структурою імагологічний літературний образ є ансамблем уявлень та ідей про Інше, не Свій світ і культуру, що неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних і культурологічних, нерідко й політичних» [5, 95]. Предметом нашого дослідження є релігійний імідж, під яким розуміємо такий літературний образ, що конструює не лише індивідуальні риси, а й релігійну ідентичність зображуваних персонажів, подаючи певні їхні ознаки як «типові» для адептів відповідної релігії. За своєю структурою літературний релігійний образ – це деталь, яка використовується для репрезентації усєї групи адептів релігії.

З огляду на актуальність цієї проблематики у даній статті досліджено літературні релігійні образи, використанні для творення іміджу іудейки і християнки англійським письменником

XIX ст. Вальтером Скоттом у його найвідомішому історичному романі «Айвенго». Для вирішення своїх мистецьких завдань автор занурює нас в історичну епоху XII ст., коли іудеї середньовічної Англії зазнавали жорстоких переслідувань через свою релігійну ідентичність.

До кінця XVIII ст. імідж іудея, створений у світовій літературі християнськими письменниками незалежно від їх етнічного чи національного походження, будувався на цілком визначених міфологемах і мав двоїсту природу: з одного боку, ветхозавітна історія визначала «високий іміджевий стиль», а з іншого – вже євангельською традицією було сформовано «низький іміджевий стиль» [2, 64]. Характерно, що образ іудея в нехристиянських середньовічних літературах арабського світу негативного іміджу не мав [9, 489].

На початку XIX ст. у літературні твори та сценарії п'єс, що ставилися на театральних лаштунках європейських країн потрохи почав проникати образ «позитивного» іудея. Однак, майстри художнього слова на батьківщині Шекспіра ще продовжували залишатися під впливом грандіозної фігури суворого венеціанського купця Шейлока. Чи не першим англійським письменником, хто ввів позитивні художні іміджі іудея в літературу був Вальтер Скотт. Розглянемо, як приклад, його всесвітньо відомий історичний роман «Айвенго». Образ Свого – християнки Ровени та Іншого – іудейки Ревеки відіграють значну композиційну роль у романі. Представниці «чужих» одна одній культур багато у чому схожі: молоді, надзвичайно вродливі, розумні, виховані та освічені. Навіть їхні імена дещо схожі. Однак, соціальний стан, соціальні ролі та ставлення до них самого автора та героїв роману – значно різняться.

Уперше В. Скотт знайомить читача з християнкою Ровеною, як з заможною, упевненою у собі леді, що з'являється у супроводі чотирьох прислужниць: «Rowena, followed by four female attendants, entered the apartment. Cedric hastened to meet her, and to conduct her, with respectful ceremony, to the elevated seat at his own right hand, appropriated to the lady of the mansion. All stood up to receive her; and, replying to their courtesy by a mute gesture of salutation, she moved gracefully forward to assume her place at the board» [10, 43]. Її густі коси світло-русого відтінку, завиті вишуканими локонами і прикрашені дорогоцінним камінням вільно падали на рамена, вказуючи на шляхетне походження: «Her profuse hair, of a colour betwixt brown and flaxen, was arranged in a fanciful and graceful manner in numerous ringlets, to form which art had probably aided nature. These locks were braided with gems, and, being worn at full length, intimated the noble birth and free-born condition of the maiden» [10, 31].

Зовнішність Ровени була характерною для представниць знатних саксонських родів. Вона звикла до всезагального преклоніння перед нею, звикла відчувати владу над оточуючими, що давало саксонці особливий величавості: «A Saxon heiress of large was formed in the best proportions of her sex. Her complexion was exquisitely fair, but the noble cast of her head and features prevented the insipidity which sometimes attaches to fair beauties. If mildness were the more natural expression of such a combination of features, it was plain, that in the present instance, the exercise of habitual superiority, and the reception of general homage, had given to the Saxon lady a loftier character» [10, 44].

Знатною саксонкою опікувався сам Седрик Ротервудський, обожаюючи її і ні в чому не відмовляючи: «Cedric is not her father», «she is descended from higher blood than even he pretends to, and is but distantly connected with him by birth. Her guardian, however, he is, self-constituted as I believe; but his ward is as dear to him as if she were his own child» [10, 22]. Такий імідж християнки хоча і міг зацікавити, привернути увагу, однак емпатії у читача не викликав.

Зовсім по іншому Скотт вводить у роман образ іудейки Ревеки. Полохлива вродлива дівчина через неприязнь оточуючих, боязко і з тривогою озиралася, міцно трималася за руку свого батька: «... beautiful Rebecca, who had joined him at Ashby, and who was now hanging on her father's arm, not a little terrified by the popular displeasure which seemed generally excited by her parent's presumption» [10, 49]. Такий імідж беззахисної дівчини звісно викликає співпереживання і симпатію, бажання допомогти і захистити.

Описуючи зовнішність Ревеки, В. Скотт використовує метафори з Соломонових «Пісень піснів», милується її вродою, гнучким станом, вишуканим східним вбранням з легкого шовку, що тонко підкреслює її фігуру. Дівчина нагадує тих «східних гурій», що колись зводили з розуму «наймудрішого з царів»: «Her form was exquisitely symmetrical. The brilliancy of her eyes, the superb arch of her eyebrows, her well-formed aquiline nose, her teeth as white as pearl, and the profusion of her sable tresses, which, each arranged in its own little spiral of twisted curls, fell down upon as much of a lovely neck. A diamond necklace, with pendants of inestimable value, were by this means also made more conspicuous. The feather of an ostrich, fastened in her turban by an agraffe set with brilliants, was another distinction of the beautiful Jewess, scoffed and sneered at by the proud dames who sat above her, but secretly envied by those who affected to deride them» [10, 51]. Автор зазначає також, що Ревека була настільки вродливою, що могла конкурувати з найзнатнішими красунями Англії. Її краса привабила навіть знаного поціновувача жінок принца Джона: «The figure of

Rebecca might indeed have compared with the proudest beauties of England, even though it had been judged by as shrewd a connoisseur as Prince John» [10, 51].

Ребека отримала чудову освіту і вільно володіла не лише єврейською, але й французькою, саксонською, арабською мовами та латиною. В. Скотт змальовує «прекрасну іудейку» як таку, що ґрунтовно навчалася всьому, чому могли навчити її одноплемінники; її природні здібності і сила її розуму допомогли їй все це запам'ятати, упорядкувати і усвідомити усе на багато глибше ніж можна було очікувати від юної особи її статі у тому столітті, в якому вона жила. Знання з медицини та лікарської майстерності вона отримала від літньої жінки Міріам, дочки одного з найзнаменитіших іудейських рабинів і лікарів. Ребека, яка володіла не тільки красою, але й великими знаннями, користувалася надзвичайною повагою серед свого народу, її вважали рівною тим обдарованим жінкам, про яких згадується у священному писанні. Її знання стародавньої медицини викликали велику шану серед представників її культури та врятувало життя багатьом християнам: «The beautiful Rebecca had been heedfully brought up in all the knowledge proper to her nation, which her apt and powerful mind had retained, arranged, and enlarged, in the course of a progress beyond her years, her sex, and even the age in which she lived. Her knowledge of medicine and of the healing art had been acquired under an aged Jewess» [10, 226].

Не звертаючи увагу на усі чесноти Ребеки, саме через релігійну ідентичність вона постійно зазнає гонінь та принижень. Нормани, саксонці, данці, британці – усі вони, як би вороже не були налаштовані один до одного, сходились у почуттях ненависти до іудеїв, вважали своїм «прямим релігійним обов'язком» усіяко принижувати, гнобити і грабувати їх: «Upon the slightest and most unreasonable pretences, as well as upon accusations the most absurd and groundless, their persons and property were exposed to every turn of popular fury; for Norman, Saxon, Dane, and Briton, however adverse these races were to each other, contended which should look with greatest detestation upon a people, whom it was accounted a point of religion to hate, to revile, to despise, to plunder, and to persecute. The kings of the Norman race, and the independent nobles, who followed their example in all acts of tyranny, maintained against this devoted people a persecution of a more regular, calculated, and self-interested kind» [10, 44]. І хоча Ребека зростала, не знаючи ні в чому відмови, читачу стає зрозуміло, що дівчині потрібна була велика сила волі, та знання щоб вижити в чужому і жорсткому середньовічному світі.

Судячи з суперечки Ребеки з Буагільбером, вона чудово знала тексти Біблії, засуджуючи храмовника за спекулятивне тлумачення Святого Письма: «If thou readest the cripture», said the Jewess, «and the lives of the saints, only to justify thine own license and profligacy, thy crime is like that of him who extracts poison from the most healthful and necessary herbs» [10, 139]. Дівчина була обізнаною і у тому, що є спільного між двома аврамістичними релігіями – християнством і іудаїзмом, закликаючи Ровену допомогти їй в ім'я одкровення на горі Синай: «Then rising, and throwing back her veil, she implored her in the great name of the God whom they both worshipped, and by that revelation of the Law upon Mount Sinai, in which they both believed, that she would have compassion upon them» [10, 157].

Однак, В. Скотт вказує на те, що Ребека як і усі іудеї, хибно трактує Святе Письмо, розуміючи дану Богом «народу Ізраїля» обіцянку панувати над іншими народами «Rebecca, however erroneously taught to interpret the promises of Scripture to the chosen people of Heaven, did not err in supposing the present to be their hour of trial, or in trusting that the children of Zion would be one day called in with the fulness of the Gentiles» [10, 138].

Ребека, як представниця «чужої» культури викликає у героїв роману –християн подекуди і позитивні почуття. Її називають «Noble damsel», «gentle maiden» [10, 228], «Fair flower of Palestine», «these pearls are orient, but they yield in whiteness to your teeth», «the diamonds are brilliant, but they cannot match your eyes», «and ever since I have taken up this wild trade, I have made a vow to prefer beauty to wealth» [10, 134], «...yonder Jewess must be the very model of that perfection, whose charms drove frantic the wisest king that ever lived! What» [10, 188] тощо. Але з уст християн ці вишукані метафори звучать іронічно, з елементом знуцанням, адже для християн-саксів – Айвенго, Ульріки, Седрика, Ательстана, християн-норманів – принца Джона, Луї Бомануара, де Брасі, а також представників католицького духовництва – абата Тука та пріора Еймера, вона, в першу чергу, іудейка, хоч і «чарівна», «мила» та «нещасна».

Головний герой роману – Айвенго закохується в Ребеку з першого погляду: його приваблювало і цікавило в ній все – зовнішність, її милодійна мова та ніжний голос: «The accents of an unknown tongue, however harsh they might have sounded when uttered by another, had, coming from the beautiful Rebecca, the romantic and pleasing effect which fancy ascribes to the charms pronounced by some beneficent fairy, unintelligible, indeed, to the ear, but, from the sweetness of utterance, and benignity of aspect, which accompanied them, touching and affecting to the heart. I know not whether the fair Rowena would have been altogether satisfied with the species of emotion with which her devoted knight had hitherto gazed on the beautiful features, and fair form, and lustrous

eyes, of the lovely Rebecca; eyes whose brilliancy was shaded, and, as it were, mellowed, by the fringe of her long silken eyelashes, and which a minstrel would have compared to the evening star darting its rays through a bower of jessamine...» [10, 229]. Однак Айвенго був затятим християнином і не наважився дати розвинутих почуттям до іудейки: «...tenderness, with which Ivanhoe had hitherto regarded his unknown benefactress, was exchanged at once for a manner cold, composed, and collected, and fraught with no deeper feeling than that which expressed a grateful sense of courtesy received from an unexpected quarter, and from one of an inferior race» [10, 229].

Не зважаючи на те, що її плем'я постійно зазнавало гонінь та принижень, Ревека у жодному разі не приховує, а навіть пишається своїм походженням, згідна відстоювати та захищати свою віру ціною власного життя: «I can die for it (religion), if it be God's will» [10, 232]; «I may not change the faith of my fathers like a garment unsuited to the climate in which I seek to dwell» [10, 237].

Скотт наділив Ревеку цілою низкою чеснот, серед яких скромність і відважність, гордість за свою ідентичність і життєва смиренність, нежіноча сила волі та поступливість: «... she was a stranger to the meanness of mind, and to the constant state of timid apprehension, by which it was dictated; but she bore herself with a proud humility, as if submitting to the evil circumstances in which she was placed as the daughter of a despised race, while she felt in her mind the consciousness that she was entitled to hold a higher rank from her merit, than the arbitrary despotism of religious prejudice permitted her to aspire to» [10, 138]. У Ровени навпаки – гордість поєднуються з деякою капризністю та вибагливістю: «Accustomed to see the will of all, even of Cedric himself, give way before her wishes, she had acquired that sort of courage and self-confidence which arises from the habitual and constant deference of the circle in which we move. She could scarce conceive the possibility of her will being opposed, far less that of its being treated with total disregard» [10, 134]. Скотт зазначає навіть, що Ровена занадто горда, щоб бути марнославною: «too proud to be vain» [10, 262].

Автор роману зображає Ревеку сміливою та відважною. Вона не злякалася вироку суду і, намагаючись захистити свою честь, зняла зі своєї руки вишиту рукавичку та кинула її до ніг grosмейстера з таким почуттям власної гідності, що викликала захват та повагу натовпу: «She took her embroidered glove from her hand, and flung it down before the Grand Master with an air of mingled simplicity and dignity, which excited universal surprise and admiration» [4, 251]. Ревека демонструє велику силу духу і у філософській полеміці про Долю зі зухвалим храмовником, балансуючи між життям і смертю: «I can die for it (religion), if it be God's will [4, 232]. Вона гаряче відстоює свою гідність і здатна піти навіть на смерть лише б не занепасти себе: «... she who could prefer death to dishonour, must have a proud and a powerful soul» [4, 141] – говорить про Ревеку Бріан де Буагільбер.

З іншого боку, Ревека дуже чутлива та ніжна натура. Це особливо помітно у її ставленні до Айвенго. Навіть після того, як той дізнавшись про віросповідання дівчини почав ставитися до неї з прохолодою, «мудра донька Ісаака» не стала винити Айвенго і продовжила з тим же терпінням і відданістю доглядати його: «But the gentleness and candour of Rebecca's nature imputed no fault to Ivanhoe for sharing in the universal prejudices of his age and religion. On the contrary the fair Jewess, though sensible her patient now regarded her as one of a race of reprobation, with whom it was disgraceful to hold any beyond the most necessary intercourse, ceased not to pay the same patient and devoted attention to his safety and convalescence» [10, 166]. Зворушливою сценою є прощання Ребеки з Ровеною і Айвенго: «her eyes filled with tears and she hastily wiped them» [10, 280].

Ровена ж зображується автором чутливою, романтичною, однак вразливою і трохи нестриманою. На лицарському турнірі, упізнавши Айвенго, вона своєю поведінкою ледь не видала його: «Rowena had no sooner beheld him than she uttered a faint shriek; but at once summoning up the energy of her disposition, and compelling herself» [10, 82]. Дівчина-християнка також не зраджує своїм почуттям, особливо коли це стосується Айвенго. Вона щиро кохає його, сміливо відстоюючи своє право на кохання, йде наперекір волі Седрика і відмовляється виходити за Ательстана: «Rowena was, by her previous education, disposed both to resist and to resent any attempt to control her affections, or dispose of her hand contrary to her inclinations, and to assert her independence in a case in which even those females who have been trained up to obedience and subjection, are not infrequently apt to dispute the authority of guardians and parents. The opinions which she felt strongly, she avowed boldly; and Cedric, who could not free himself from his habitual deference to her opinions, felt totally at a loss how to enforce his authority of guardian» [10, 111]. Незважаючи на ніжність її натури, Ровена може бути і різкою, наприклад, коли де Брасі намагається отримати її руку та спадок, він отримує рішучу відмову. Саксонка досить в'їдливо іноді навіть грубо відповідає йому, осуджує його, граючи роль гордої ображеної знатної красуні: «drawing herself up with all the pride of offended rank and beauty» [10, 132].

Під час непристойних розмов норманів про саксів Ровена як і Ревека, захищає і відстоює свій народ. Особливо гаряче Ровена захищає свого коханого Айвенго: «My voice shall be heard, if no

other in this hall is raised in behalf of the absent Ivanhoe. I affirm he will meet fairly every honourable challenge. Could my weak warrant add security to the inestimable pledge of this holy pilgrim, I would pledge name and fame that Ivanhoe gives this proud knight the meeting he desires» [10, 37].

Долі представниць різних культур складаються також по-різному. Хоча вони обидві були жертвами своєї краси, Ровена знайшла своє щастя з коханим чоловіком. А от неземна краса Ревеки щастя не принесла: спочатку її захопив у полон храмовник та вимагав сплатити викуп «красою та любов'ю», потім її звинуватили у чаклунстві і засудили на смерть. Ревеці не судилося знайти у «чужій» країні своє щастя. Ревека розуміє, що вона «чужа» цій країні і цим людям.

Вальтер Скотт, реалістично описуючи дійсність, змушує читача співчувати Ревеці, захоплюватися її чеснотами. Він зображає образ Ревеки настільки живим і колоритним, що читач мимоволі симпатизує чорноокій красуні-іудейці більше, ніж голубоокій християнці Ровені. Якщо імідж християнки є досить типовим романтичним «образом прекрасної дами», заради якої лицар здійснює свої подвиги і яка у фіналі грає роль заслуженої винагороди, то імідж іудейки є різноплановим та багатогранним, більш складним і глибоким і викликає у читача емпатію.

Насправді, читачі вимагали у Вальтера Скотта, щоб той виправив свій роман і «одружив» Айвенго з Ревекою, а не з «холодною» Ровеною. Автору навіть прийшлося пояснювати у передмові до перевидання роману у 1830 р., що це неможливо [12, 37].

Виявлені в історичному романі Вальтера Скотта «Айвенго» релігійні іміджі християнина та іудея багато у чому відображали самосвідомість європейських народів у середньовічну епоху, їхнє відчуття власної етнічної та релігійної ідентичності. Водночас, автор, використовуючи естетичний матеріал, сформував нові релігійні іміджі християнина і іудея, а індивідуальна й колективна свідомість європейців почали творити відповідні стереотипи – звичні стійкі уявлення стосовно різних сфер співжиття adeptів цих двох релігій.

Список використаних джерел

1. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї : національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології / В. Будний // К. : СІЧ. – 2007. – № 3. – С. 52-63.
2. Дудаков С. Ю. История одного мифа: Очерки русской литературы XIX-XX вв. / С. Ю. Дудаков. – М. : Наука, 1993. – 285 с.
3. Коваль Б.И. Образ и воображение : история, теория, практика / Б. Коваль // М. : Academia, 2010. – 248 с.
4. Наливайко Д. Сучасна літературна компаративістика у Франції / Д. Наливайко // К.: СІЧ. – 2009. – № 11. – С. 3–20.
5. Наливайко Д. Літературна імагологія: предмет і стратегії // Теорія літератури й компаративістики / Д. Наливайко. – К. : Вид. дім – Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 91-103.
6. Орехов В. В. Миф о России во французской литературе первой половины XIX века / В. В. Орехов. – Симферополь: ОАО «Симферопольская городская типография» (СГТ), 2008. – 200 с.
7. Орехов В. В. Русская литература и национальный имидж (Имагологический дискурс в русско-французском литературном диалоге) / В. В. Орехов. – Симферополь: Антиква, 2006. – 608 с.
8. Ощепков А. Р. Имагология в курсе «теория культуры» / А. Р. Ощепков // Высшее образование для XXI века: VII международная научная конференция. Московский гуманитарный университет. Доклады и материалы. Секция 6. Высшее образование и мировая культура. – Выпуск 2 / Отв. ред. Вл. А. Луков, Н. В. Захаров. – М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2010. – С. 53-59.
9. Пржецлавский О. А. Воспоминания // Русская старина. – 1883. – № 14. – С. 488-489.
10. Walter Scott. Ivanhoe / W. Scott. – Penguin Books: Harmondsworth, 1986. – 511 p.
11. Warraq I. Sir Walter Scott's Treatment of Jews in Ivanhoe [Електронний ресурс] / I. Warraq. – Режим доступу: http://www.newenglishreview.org/Ibn_Warraq/Sir_Walter_Scott's_Treatment_of_Jews_in_Ivanhoe.
12. Warraq I. Sir Walter Scott's Crusades and Other Fantasies / I. Warraq. – London : New English Review Press, 2013. – 277 p.

Summary. Using the latest methods of one of the youngest branches of literature – imagology, the author investigates historical, cultural, sociological, psychological and political aspects of images of Jewess and Christian in Walter Scott's historical novel «Ivanhoe».

Key words: *imagology, the image, Jewess, Christian, image of Another, Walter Scott, «Ivanhoe».*

ДИАЛОГИЗИРУЮЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XVIII ВЕКА

Статтю присвячено вивченню первинних діалогічних утворень. Підкреслюється, що літературно значущий діалог формується в епоху естетичних регламентацій. В трагедії Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородський» діалогічність створюється шляхом змінення традиційного розміщення традиційних для трагедії сил. У творі М. Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» відбуваються деякі ускладнення діалогічності, які пов'язані з традицією шахрайського роману.

Ключові слова: регламентація, діалогічність, трагедія, шахрайський роман.

Проблема діалога, діалогічності в літературній науці являється однією з найбільш популярних і складних. Эта проблема, как известно, актуализировалась в современной гуманитаристике благодаря работам М. М. Бахтина, который расширил значение термина «диалог», рассматривая его как тенденцию художественного мышления. Учёный обосновал понимание диалогической природы творческого сознания и слова в истории литературы и культуры в целом. Идеи М. М. Бахтина активно развиваются несколькими поколениями учёных. Диалог стал рассматриваться как один из языков описания и осмысления специфики художественного произведения и средство формирования поэтической мысли (исследования А. Ю. Большаковой, М. М. Гиршмана, Д. С. Лихачёва, В. В. Фёдорова, Ц. Тодорова, Х. Р. Яусса и др.).

В современных историко-литературных исследованиях дефиниции «диалог», «диалогичность» используют для характеристики произведений с открытыми противоречиями, незавершенными спорами, неразрешенными коллизиями, неоднозначными решениями, а также в связи с активным диалогическим взаимодействием текстов, писателя и читателя. Эти исследования способствовали актуализации изучения проблемы «диалогических отношений» (М. М. Бахтин) в литературе XVIII века.

Известно, что на всем длительном историческом отрезке от античности до рубежа XVIII-XIX веков поэтику определяло «готовое слово» (М. М. Бахтин), данное как «готовый смысл» (А. В. Михайлов). Первые признаки отхода от «готового слова» наблюдаются в произведениях русских писателей в конце XVIII века. Литературно значимый диалог формируется в эпоху эстетической регламентации, в эпоху следования «правилам». Нормативные «правила» диктовали сентенциозное выражение авторской мысли, идеи, которые воспринимались аксиоматически, как непреложная истина. Организация сюжета при этом была однолинейной: действие развивалось в направлении однозначного (монологичного) итога, не вызывая вопросов и споров. Однако в конце XVIII века ведущие писатели тем или иным путём диалогизируют текст своих произведений, «нарушая» действующую литературно-творческую норму.

Известно, что в конце XVIII века возрастают, в сравнении с предшествующими периодами, темпы литературно-эстетического развития, возникают новые принципы образотворчества. Одним из важнейших явлений этого периода стало формирование первичных «диалогических отношений», которые наблюдаются уже в творчестве Я. Б. Княжнина.

Вершиной драматургии Княжнина является «мятежная» трагедия «Вадим Новгородский» (1789), которую исследователи считают итоговым произведением не только творчества Я. Б. Княжнина, но и «для всего развития жанра русской классической трагедии XVIII века, каким он сложился со времён Сумарокова» [1, 694].

Исторический сюжет, драматическая коллизия, тема Новгорода, подсказанные пьесой Екатерины II «Подражание Шакспиру, историческое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рурика» (1786), не являлись оригинальными. Так, Ю. В. Стенник, помимо екатерининской пьесы, указывает на структурное и идейное сходство «Вадима Новгородского» Я. Б. Княжнина с сумароковской «Семирой» [1, 692]. Учёные обращают внимание на сходство «Вадима Новгородского» с французскими трагедиями («Цинна» Корнеля, «Смерть Цезаря» Вольтера). Однако эту пьесу исследователи считают лучшей русской трагедией XVIII века, отмечая при этом её нетипичность, не характерную для этого жанра «неправильность», «принципиально новое качество» (Ю. В. Стенник). Своеобразие пьесы исследователи видят в новом решении традиционной для жанра трагедии XVIII века проблемы: долг, определяющий нравственную норму поведения трагического героя, у Я. Б. Княжнина не связывается с утверждением идеи монархической государственности, а сама идея государственности приобретает национально-патриотическую окраску.

Исследовательские мнения и по поводу «подлинного» героя трагедии (Вадим или Рурик) относительно авторской позиции в пьесе диаметрально противоположены, а взаимоотрицающие

выводы о победе «одного из двух» героев или «одной из двух» позиций автора прочитываются как серьёзный довод в пользу диалогичности авторского замысла.

Традиционно два «положительных» героя не противостоят друг другу, поскольку для противостояния нет причин (отсутствует почва для конфликта), как нет стимула для развития действия. Между тем у Я. Б. Княжнина с самого начала заявляет о себе острая коллизия, возрастающая от сцены к сцене, которая строится на противостоянии двух «положительных» героев. Коллизия эта связана с образами Вадима и Рурика. Вадим – один из посадников вольного Новгорода, герой-полководец. После трёхлетней войны против врагов Новгорода, вернувшись в родной город, герой обнаружил уничтоженную древнюю «вольность сограждан», а в «священных чертогах», где заседали новгородские посадники – «велики будто боги, но равны всегда и меньшим из граждан», – самодержавного князя, «властителя рабов». Вадим отказывается воспринимать Рурика как справедливого, угодного народу правителя, который руководствуется законом и порядком. Для Вадима «владыка» Новгорода – «коварный тиран», заслуживающий суровой кары. Этим и определяются речи и поступки тираноборца. Не взирая ни на что, Вадим готовится нанести удар «тирану», принуждая Рурика к ответным действиям. Таким образом, в «Вадиме Новгородском» драматург своеобразно сталкивает две правды, две идеологические концепции: республиканским взглядам Вадима автор противопоставляет столь же искреннюю веру в просвещённого монарха. Впервые в русской трагедии создаётся коллизия столкновения двух равноценных, в представлении автора, и одновременно противоположенных политических идеалов.

Сложность трагического содержания пьесы Я. Б. Княжнина, её диалогичность особенно отчётливо проступает в её эпилоге, где происходит своеобразный политический диспут, инициированный победителем Руриком с побежденным Вадимом. В качестве «судии» между противниками свободное волеизъявление самого народа. Победителем и здесь, как в бою оказывается Рурик: народ-«судия» на коленях умоляет Рурика по-прежнему владеть им. Однако как Вадима нельзя переубедить, так и Рурика нельзя посрамить, упрекнуть. Первый в финале «заколяется», чтобы не видеть торжество монарха; второй остается жить, чтобы исполнить свой монарший долг. Каждый по-своему прав. И смысл финала, зерно замысла – не в победе одного и поражении другого, а в непоправимой несовместимости достойных друг друга героев добра. Сравнительно с «правильной» трагедией, у Я. Б. Княжнина видоизменяется и в известной степени обогащается значение трагического – как результат введения конфликта в диалогическое русло.

К художественному произведению в целом и к отдельным его составляющим (характерам, сюжету и т. д.) классицизм неукоснительно предъявлял требование «правдоподобия». Я. Б. Княжнин это требование нигде не нарушает. Таким образом, диалогическая тенденция зарождается в недрах типично классицистической, организации художественного мира.

Отход от линейности, от традиционной однонаправленности, появление первых признаков «раздвоения» на повествовательном уровне, наблюдается учёными-литературоведами в ранней русской беллетристике уже в 60-е–70-е годы XVIII века (исследования Д. Д. Благого, Г. А. Гуковского, И. А. Гурвича, О. Л. Калашниковой, Ф. З. Канутовой, Ю. М. Лотмана, Г. П. Макогоненко).

Уже во второй половине XVIII века намечаются некоторые усложнения, связанные с традицией авантюрно-бытового, плутовского романа. Ярким примером этого положения является роман М. Д. Чулкова «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины» (1770).

Известно, что в западноевропейской литературе авантюрно-бытовая сюжетика была сформирована и распространена в XVII–XVIII веках (Алеман «Гусман де Альфараче», Дефо «Моль Флендерс», Лесаж «Жиль Блаз» и др.). Литература этого периода отличалась дидактизмом и морализаторством с прямой установкой на осуждение походов героя-плута, героя-гедониста. Фабула такого романа обычно строилась по определённой схеме. Герой-рассказчик повествует о своих приключениях. В повествовании устанавливается нравственное противостояние – рассказчик противопоставляет самому себе как персонажу, как действующему лицу. В своём повествовании он возвращается к своему порочному прошлому, поскольку исправился и приобщился к добродетели и теперь в состоянии осудить его. Однако воссозданные в рассказе события, передаются самим участником этих событий в их собственной логике (изнутри), поэтому моралистическая позиция для автора-нарратора не вполне органична. По ходу повествования сталкиваются суждения оценочного характера: нынешние, «правильные» и прежние «неправильные» плутовские. Сила столкновения в таких повествованиях была разной, но этот художественный приём заметно расширил повествование.

Деятельность плута, его проделки – следствие устоявшихся общественных нравов. Задачей, которую удачно решает Чулков, было соотнесение стиля сказового повествования с характером героини, которая настроена на самообличение. Сама же чулковская героиня ищет вину в себе, в своих дурных наклонностях: «сребролюбии», жажде удовольствий. Однако утверждать, что «Мартона задним числом оценивает свое поведение с точки зрения добродетельной жизни» [2, 22-23] недостаточно. Её рассказ как бы раздваивается: то вызывает осуждение как бесстыдный

расчёт, как проявление порочности, то демонстрируется как ловкая «бабья увёртка». Так, эпизод первого свидания с богатым «господином» Мартона предваряет следующим утверждением: «Чем больше убранства имеет женщина, тем больше в ней охоты бывает прохаживаться по городу, и от того наши сёстры многие портятся и попадают под худые следствия» [3, 185]. Принадлежность этой «истины» добродетельной, морализующей рассказчицы несомненна. А вот как описана сцена свидания: «В таких случаях и я была не промах, и к счастью моему, что я не была ещё тогда раздета, таким образом появилась к новому моему Аониду с торжественным лицом и благобною пошибкою, и правду сказать, что принята им была хотя не за Венеру, однако за посредственную богиню...» [3, 186]. В логике высказывания звучит самооценка («была не промах») с модульными посылками («к счастью моему», «правду сказать»), что передаёт позицию прежней Мартоны, которая соотносит свои достоинства с плутовскими успехами. Поварихе предлагают прибыльное место и рассказчик заключает: «Я не так была глупа, чтобы стала отговариваться от такого предложения». Это можно сказать только в похвалу себе. Хотя здесь присутствует и негативная оценка происходящего: «Жадность к нарядам не много времени позволяла мне медлить...» Часто рассказчица излагает суть дела вообще безоценочно, в констатирующем тоне, и тогда на первый план выходит резонность своекорыстного расчёта – даже если констатация окружена негативно-оценочными суждениями. Вернемся к началу повести. Состояние Мартоны после свидания с «господином», предложившим ей выгодную сделку, получает недвусмысленную характеристику: «взбешенный от подарка разум», «утомленные от неумеренного кривляния члены». Явное, резкое неприятие. Между тем сама сделка зафиксирована протокольно: «Первое сие свидание было у нас торгом, и мы ни о чем больше не говорили, как заключали контракт, он торговал мои прелести, я уступала ему оные за приличную цену <...> а как такие контракты не объявляются никогда в полиции, то остался он у меня и без всякого приказного порядка ненарушимым» [3, 186]. Героиня то отвергает, то заявляет свои права.

Связь плутовского и морализирующего «Я» в структуре характера героини иногда улавливается с трудом, однако двусмысленность и усложненность мысли присутствует всегда. Достаточно интонационно однообразный язык М. Д. Чулкова не позволяет в полной мере изобразить личностные, субъективные признаки повествования. «Я» повествователя не проявляется в полной мере. Конечно, в тенденции любое речевое построение может быть художественно значащим, то есть, восприниматься характерологически, отчего в «сухой» «канцелярской записи» (Г.А. Гуковский) угадывается отношение практичного, расчётливого сознания.

Таким образом, первичные «диалогические отношения» трагедии Я. Б. Княжнина и русской прозы 60-70-х годов семантически обогащают художественный текст, подготавливая более сложную диалогизацию, которая наблюдается в прозе Н. М. Карамзина и достигнет своей вершины в творчестве А. С. Пушкина, отвечая важнейшим потребностям художественного познания. Неопределённые финалы, открытые противоречия, колеблющиеся смыслы, двойственность художественного слова способствовали эстетическому проникновению в действительность, эстетически воспроизводили ранее не понятые стороны жизни. Литература всё более настойчиво проявляла интерес к многосмысловым ситуациям, к неопределённым коллизиям, что способствовало актуализации диалогизирующей тенденции и целостности литературного произведения.

Список использованных источников

1. История русской литературы: в 4-х т. – Т.1: Древнерусская литература. Литература XVIII века / [редакторы тома: Д.С. Лихачёв, Г.П. Макогоненко]. – Л. : Наука, 1980. – 812 с.
2. Степанов В.П. М.Д. Чулков и русская проза 1750-1770-х годов: авторф. дис. канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / В.П. Степанов – Л., 1972. – 24 с.
3. Чулков М.Д. Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины / М.Д. Чулков // Русская литература XVIII века / [составление, подготовка текста и примечания П. Беркова. – Л. : Просвещение, 1970. – С.184–203.

Summary. This article deals with problematic dialogical relations. It is stressed that literary significant dialog is formed in the epoch of aesthetic regulation. In Y. Knyazhnin's tragedy «Vadim of Novgorod» dialogization is created by means of changing traditional arrangement of traditional elements for tragedy. In M. Chulkov's prose dialogization becomes complicated.

Key words: regulation, dialogization, tragedy, picaresque novel.

ЕПІТЕТНІ СТРУКТУРИ В ПОЕТИЧНОМУ ЦИКЛІ Т. ЕЛІОТА “ARIEL POEMS”

У статті розглядаються епітетні структури, які функціонують у поетичному циклі Т. Еліота “Аріель”. Здійснюється класифікація задля з’ясування їхнього функціонального призначення. Окреслюється вагомість епітетних структур для характеристики тих чи тих об’єктів, розкриття основних ідей та мотивів, які відображені у циклі “Аріель”.

Ключові слова: алітерація, антономазія, епітетна структура, Т. Еліот.

“Класицист у літературі, рояліст у політиці, католик у релігії” [15, 7] – так визначив свою позицію Т. Еліот після прийняття католицької віри (1927) і британського підданства (1928). Зрозуміло, що такі життєві зміни відзначилися на подальшій творчості поета. Звернення поета до Бога стало, за словами Р. Гермера, “логічним завершенням, кульмінацією довгих і болючих духовних пошуків” [17, 92]. Безумовно, поема Т. Еліота “Ash Wednesday” (“Великопівна середа”) відкрила новий етап творчості поета. Теоретичні та поетичні пошуки 1910–1920-х рр. привели його до створення цілісної системи естетичних, культурологічних і релігійних поглядів. Вслід за поемою “Ash Wednesday” Т. Еліот створює ряд поетичних творів на релігійні теми, намагаючись поєднати релігію і мистецтво. Так, у 1927 р. виходить друком поезія “Journey of the Magi” (“Паломництво волхвів”), яка стає першим твором у циклі різдвяних поезій Т. Еліота “Ariel poems” (“Аріель”) [16, 103–111]. Як відомо, для Т. Еліота поштовхом до написання цих поезій стало запрошення видавця Дж. Фейбера прийняти участь у випуску різдвяних вітальних брошур “Аріель”, ціною в 1 шилінг. Звідси пояснюється і назва циклу “Ariel poems”, який складається з 5 поезій: “Journey of the Magi” (“Паломництво волхвів”, 1927 р.), “A Song for Simeon” (“Пісня Сімеона”, 1928 р.), “Animula” (“Анімула”, 1929 р.), “Marina” (“Маріна”, 1930 р.), які опубліковувались одна за одною, і поезії “The Cultivation of Christmas Trees” (“Вирощування різдвяних ялинок”, 1954 р.), яка за рахунок своєї тематики приєдналась до різдвяних поезій.

Вивчення поетичного циклу “Ariel poems” знаходимо в працях як англійських, так і російських дослідників. О. Ушакова у дисертації “Європейська культурна традиція в творчості Т.С. Еліота” [12] присвятила підрозділ циклу “Ariel poems”, розглянувши при цьому Євангельський текст, який прочитується у ньому. Інші дослідники, такі як К. Ашер [13], А. Дейл [14], аналізуючи релігійні переконання Т. Еліота, займалися переважно змістом поезії цього циклу. Однак немає робіт, присвячених епітетним структурам “Ariel poems”, які відіграють важливу роль як для аналізу поезій циклу, так і поезії Т. Еліота загалом.

Зауважимо, що 5 поезій циклу “Ariel poems” складаються із 187 віршів, 89 з яких насичені епітетними структурами. У процентному співвідношенні це дорівнює 48%. Різниця лише в 2%. Детальніше про процентний показник у кожній поезії можна відстежити в таблиці:

Назва поезії	Journey of the Magi	A Song for Simeon	Animula	Marina	The Cultivation of Christmas Trees
Заг. к-сть віршів	44	37	37	35	34
К-сть віршів з епітетними структурами	18	22	21	10	18
Процент віршів з епітетними структурами	41%	59%	57%	29%	53%

Маємо свідчення того, що майже половина віршів циклу “Ariel poems” містить епітетні структури, що підтверджує актуальність їх дослідження. При розгляді епітетних структур поезій Т. Еліота насамперед були використані праці О. Кіншак [4], Т. Онопрієнко [7], Л. Турсунової [11] та ін., які брали до уваги англомовний матеріал.

Вже з перших віршів поезії “Journey of the Magi” спостерігається ряд оцінних епітетних структур, які характеризують довгу і важку мандрівку східних мудреців:

*‘A cold coming we had of it,
Just the worst time of the year
For a journey, and such a long journey:
The ways deep and the weather sharp,
The very dead of winter.’
And the camels galled, sore-footed, refractory,
Lying down in the melting snow [16, 103].*

Ці епітетні структури вказують на різні тяготи, які були на шляху в мудреців. Передусім, це несприятлива погода – *A cold coming, The ways deep, the weather sharp, The very dead of winter,*

the melting snow. “Холод, непогода і сніг являються “об’єктивним корелятом” тягот мандрівки, обов’язковою умовою будь-якого духовного паломництва, що власне і відбилося в європейській різдвяній іконографії та літературі” [12, 241]. Дійсно, мотив холоду являється доволі сталим у художньому вираженні теми Різдва. Т. Еліот не залишився осторонь цих традицій. Епітетні структури *A cold coming, The ways deep, the weather sharp, The very dead of winter* підкреслюють суворість зими, а отже і свідчать про тяжкий шлях, який долали мудреці під час своєї мандрівки. При цьому холод і сніг мають символічне значення, являються ознаками мертвотності світу, який перебуває в очікуванні чуда – народження Спасителя. Важливо зазначити, що більшість епітетних структур, які функціонують у вищезгаданих віршах поезії “Journey of the Magi” складають з одного означення – *A cold coming, The ways deep, the weather sharp, The very dead of winter, the melting snow*. Проте спостерігається означальний ряд і з 3 складовими елементами *And the camels galled, sore-footed, refractory*. Мова йде про епітетну трійчатку [5, 31], яка надає образу верблюдів різнобічну характеристику. Загалом, “верблюди в снігу – специфічний образ, який з’явився в естетиці “північного” Різдва.” [12, 240]. Епітети *galled, sore-footed* свідчать про жахливий стан верблюдів, їх втому, *refractory* – про їх впертість. Можемо говорити про те, що всі складові епітетної трійчатки максимально задіяні. Таким чином, розширення означального ряду призвело до чіткої характеристики цього образу. Крім того, ці епітети знаходяться в постпозиції по відношенню до означеного. За словами Б. Томашевського “У інверсованих конструкціях відбувається перерозподіл логічного наголосу й інтонаційне відокремлення слів, взагалі у вимові слів, які примикають до головних у синтаксичній групі. ... У інверсованих конструкціях слова звучать більш виразно, більш вагомо” [10, 75]. Можемо стверджувати, що в епітетній структурі *the camels galled, sore-footed, refractory* логічний наголос падає на епітети, а, отже, і свідчить про їх пріоритетне становище по відношенню до означуваного.

До речі, сюжет “Journey of the Magi” оснований на розповіді з Євангелії про подорож волхвів. Але важливим є те, що ця частина історії відсутня у Євангелії: “Коли ж народився Ісус у Віфлеємі Юдейським, за днів царя Ірода, то ось мудреці прибули до Єрусалиму зо сходу, і питали: Де народжений Цар Юдейський? Бо на сході ми бачили зорю Його, і прибули поклонитись Йому”. [3, 2:1–2]. Як бачимо, мова йде вже про прихід мудреців, а не про духовне паломництво, яке для Т. Еліота, новонаверненого англо-католика, було актуальною темою.

Додамо, що мотив холоду простежується і в поезії “A Song for Simeon” циклу “Ariel poems”. Про це свідчать такі епітетні структури, як *The winter sun, the snow hills, The stubborn season* [16, 105]. Особливу увагу привертає антропонімічна епітетна структура *The Stubborn Season*, в якій алітеруються звуки S і N. При цьому алітерація служить зближенню означення з означуваним, а отже і поєднує їх в єдину цілісну структуру. Важко оминати увагою і такі антропонімічні епітетні структури, як *the cities hostile and the towns unfriendly* [16, 103], які зображають ворожість міст, неприязнь містечок. Епітети *hostile* і *unfriendly* надають містам характеристик, властивих тільки людям. Тому й сприяють їх одивненню. Так Т. Еліот продовжує описувати ряд тягот, які долали мудреці під час подорожі в поезії “Journey of the Magi”.

У поетичному циклі “Ariel poems” Т. Еліот розвиває тему безплідності землі, яка зображується такими метафоричними епітетними структурами, як *the Death winD, the DeaD lanD* [16, 105]. Так створюється образ смерті. Як бачимо, у цих епітетних структурах простежується алітерація звуку D. Крім того, звукова архітектоніка означень і означуваного організована за принципом кільця (D – D, D – D) – звук D розкриває і закриває епітетні структури. Таким чином сприяє посиленню їх цілісності. Смерть у поезіях циклу “Ariel poems” Т. Еліота зображена для того, щоб показати “нове життя”, яке можливе лише після неї. Недарма М. Глас, порівнюючи дві поезії Т. Еліота (“Journey of the Magi”, “A Song for Simeon”), зазначає: “У цих поезіях народження виглядає як форма смерті, або смерть, як форма народження...” [18, 45].

Неодноразово Т. Еліот у різдвяних поезіях звертається до образу душі, яка шукає спокою і покаяння. Маємо яскравий доказ того в наступній епітетній структурі, яка зображає цей образ: *the Simple SouL irresoLute and SeLfish, miSShapen, LamE, UnabLe to fare forward or retreat* [16, 107]. Така епітетна структура складається з 6 означень, які утворюють ланцюжок епітетів. Маємо свідчення того, що лише один епітет *simple* знаходиться в препозиції, а інші *irresolute and selfish, misshapen, lame, Unable to fare forward or retreat* – в постпозиції. Під означення *simple* мається на увазі чиста неспокушена душа, решта епітетів *irresolute and selfish, misshapen, lame, Unable to fare forward or retreat* мають негативний відтінок, так як означають нерішучість, егоїстичність, потворність. Можемо стверджувати, що саме на негативні сторони душі падає наголос, адже епітети, які характеризують такі якості є інверсійними по відношенню до означуваного. Важливим є і той факт, що всі ці епітети поєднуються між собою і з означуваним за допомогою алітерації звуків S і L. “Фонічне зближення означення з означуваним та означень між собою підсилює основну авторську думку твору” [2, 79], що і відбувається в поетичному циклі “Ariel poems”. Адже душа є одним з найважливіших образів, який зображає поет.

Поетичний цикл “Ariel poems” Т. Еліота пронизаний темою смерті і життя, де поет звертається до образу Слова, як до Вічного Слова Божого (поезія “A Song for Simeon”). Безумовно, де народжується життя, там і слово. Т. Еліот характеризує цей образ таким чином: *the still unspeaking and unspoken Word*. Йде мова про оксюморонну епітетну структуру, яка надає образу слова унікальності. Епітетна структура *the still unspeaking and unspoken Word* складається з двох означень, які можна назвати “парними епітетами” [1, 69], адже епітети *still unspeaking and unspoken* контекстуально сприймаються як синонімічні. Ці епітети походять від одного і того ж дієслова *to speak*. Різниця полягає лише в тому, що епітет *unspeaking* виражений дієприкметником теперішнього часу, а *unspoken* – минулого. Дійсно, Слово Боже не можна висловити, не можна досягнути. Тому і Слово в поезії Т. Еліота “A Song for Simeon” невимовне, неказане. Поряд з епітетною структурою *the still unspeaking and unspoken Word* знаходиться і інша оксюморонна епітетна структура *this birth season of decease*, в якій поєднується сумісне з несумісним – народження і смерть. Звернімося до наступних поетичних рядків “Journey of the Magi”:

We had evidence and no doubt. I had seen birth and death,
But had thought they were different; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death [16, 104].

Такі філософські роздуми про народження і смерть втілюються в епітетній структурі *Hard and bitter agony*, яка є оксюморонною по відношенню до слова Birth. Епітетна структура *Hard and bitter agony* складається з 2 парних епітетів *Hard and bitter*, які поєднуються за рахунок лексичної синонімії, та які в жодному разі не виступають смисловими дублетами. Оскільки кожна означальна частина епітетної структури несе певний відтінок якості, створюючи при цьому нове смислове поле. Безумовно, така епітетна структура зображає те, що народження нового життя неможливе без мученицької смерті. Тому й мудрець із поезії “Journey of the Magi” мріє про нову смерть – Another death, яка відкриває початок нового життя, життя до вічності.

У поезіях Т. Еліота “Ariel poems” сувора зима, яка зображується на початку цього циклу поступово переходить у кардинально інший стан. Природа оживає, що означає народження нового життя. На підтвердження цього слугують такі поетичні рядки Т. Еліота:

Then at dawn we came down to a *temperate valley*,
Wet, below the *snow line*, smelling of *vegetation*;
With a *running stream* and a *water-mill beating the darkness*,
And three trees on the *low sky*,
And an *old white horse* galloped away in the meadow [16, 103].

Як бачимо, епітетні структури *a temperate valley Wet, smelling of vegetation, a running stream and a water-mill beating the darkness* характеризують зміну погодних умов, а отже і стану природи, який так сильно контрастує з холодом і снігом, який долали мудреці в поезії “Journey of the Magi”. Зрозуміло, що у Т. Еліота символом відродження нового життя стає Христос, народження якого покликано прославляти волхви. Виняткової уваги набуває колірною епітетна структура *an old white horse*, яка вводить у поезію Т. Еліота образ білого коня. Нагадаємо, що так і закінчується новозавітна історія: “І побачив я небо відкрите. І ось білий кінь, а Той, Хто на ньому сидів, зветься Вірний і Правдивий, і Він справедливо судить і воює” [6, 19:11]. Епітетна структура *an old white horse* складається з двох епітетів, які дають різноаспектну характеристику означуваному. Мова йде про епітетну вилку (За В. Москвіним) [5, 31].

Доповнюють опис природи й такі синестетичні епітетні структури як *the fRagRaNt bRilliaNce of the Christmas tree, the waRm Reality* [16, 107], які за рахунок семантики виконують функцію одивнення звичних предметів та явищ. Так, в епітетній структурі *the fRagRaNt bRilliaNce of the Christmas tree* відбувається переплетіння нюхових якостей із зоровими, адже яскравість різдвяної ялинки можна побачити, але не відчути нюхом. У іншій епітетній структурі *the waRm Reality* маємо справу з переплетінням таких сфер як дотику і зору. До того ж складові кожної з цих структур поєднуються за рахунок алітерації: *the fRagRaNt bRilliaNce of the Christmas tree* – (R, N – R, N), *the waRm Reality* – (R – R). Не менш важливими для характеристики природи є і такі метафоричні епітетні структури: *A breath of pine, the woodsong fog* [16, 109] (“Animula”), які вражають своєю експресивністю. Т. Еліот не припиняє зображати природу, та й світ у цілому і в наступних віршах:

To a *flat world of changing lights and noise*,
To *light, dark, dry or damp, chilly or warm* [16, 107].

Окрім епітетної структури *a flat world of changing lights and noise*, яка складається з простого епітета – *flat* і складеного – *changing lights and noise*, особливої уваги заслуговують антономазійні епітетні структури, які розташовуються одна за одною – *light, dark, dry or damp, chilly or warm*. Загалом, під антономазійною епітетною структурою, опираючись на твердження О. Потєбні, розуміємо “таку однокомпонентну епітетну структуру, в якій означальний компонент актуалізується за рахунок архітектонічної відсутності означуваного поняття і набирає власти-

востей поняттєвості” [9, 176]. Маємо свідчення того, що широке асоціативне поле антономазійних епітетних структур *light, dark, dry or damp, chilly or warm* надає означальним компонентам властивостей предметності, внаслідок чого епітети стають одночасно носієм якості та номінативності (за А. Павшуком) [8, 117].

Антономазія простежується у поезіях Т. Еліота циклу “Ariel poems” і в інших епітетних структурах: *that unspoken, The awakened, this unknowing, half conscious, unknown, my own* [16, 110] (“Marina”); *any rejected* [16, 105] (“A Song for Simeon”). З-поміж них найекспресивнішою є епітетна структура *this unknowing, half conscious, unknown, my own*, яка має плеонастичний характер (*unknowing unknown*). Крім того, така епітетна структура є розгорнутою, оскільки складається з чотирьох компонентів. Зрозуміло, що таким чином якість увиразнюється, уточнюється.

Отже, активне вживання епітетних структур у циклі поезій Т. Еліота “Ariel poems” підтверджується їх відчутною художньою вагомістю й експресивністю. Епітетні структури, які функціонують у поезіях Т. Еліота, відіграють значну роль для характеристики тих чи тих образів, розкриття ідей та мотивів, якими пронизані поезії Т. Еліота. Не залишається поза увагою їх видова багатоманітність: антропонімічні, метафоричні, оксюморонні, синестетичні, які увиразнюють змістово важливі елементи поезій, сприяють підвищенню уваги до певних характеристик. При цьому надзвичайно важливою є алітерація, яка посилює поєднання ознаки і поняття, семантично віддалених одна від одної, в єдину цілісну якість. Додамо, що за кількісними характеристиками епітетів, які містяться в епітетних структурах, у циклі поезій “Ariel poems” поширені парні епітети, епітети-вилки, епітети-трійчатки, ланцюжки епітетів. Разом з тим, доречно пам’ятати і про антономазію, яка виокремлює певну ознаку поняття, робить її домінуючою та надає властивості поняттєвості. Таким чином, епітетні структури, які функціонують у циклі поезій Т. Еліота “Ariel poems”, надають поетичному мовленню Т. Еліота експресивної динаміки, унікальності та неповторності.

Список використаних джерел

1. Веселовский А. Н. Из истории эпитета / А. Н. Веселовский // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М. : Высш. шк., 1989. – С. 59–75.
2. Волковинський О. Поетика епітета : монографія / Олександр Волковинський. – Кам’янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2011. – 350 с.
3. Євангеліє від Матвія 2: 1–12.
4. Кинцак А. М. Актуалізація метафорических епітетов в англоязычній поезії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 “Германские языки” / Александр Михайлович Кинцак ; [Киев. гос. пед. ин-т иностр. яз]. – Киев, 1987. – 24 с.
5. Москвин В. П. Эпитет в художественной речи / В. П. Москвин // Русская речь. – 2001. – № 4. – С. 28–32.
6. Одкровення Святого Іоанна Богослова 19: 11.
7. 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. : [б. в.], 2002. – 19 с.
8. Павшук А. В. Языковая природа и функции эпитета в художественном тексте (на материале романа Асорина “Воля”) : дис. ... канд. філол. наук. : спец. 10.02.05 “Романские языки” / Павшук Анна Владимировна. – М., 2007. – 198 с.
9. Потєбня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потєбня ; [сост., авт. вступ. ст. и коммент. А. Б. Муратов]. – М. : Высшая школа, 1990. – 342 с.
10. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский ; вступ. статья Н. Д. Тамарченко ; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
11. Турсунова Л. К проблеме классификации эпитетов / Л. Турсунова // Сб. научн. трудов МГПИЯ им. М. Тореца. Вопросы романо-германской филологии / отв. ред. А. В. Кунин. – М., 1974. – Вып. 75. – С. 67–89.
12. Ушакова О. М. Европейская культурная традиция в творчестве Т. С. Элиота : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.03 / Ольга Михайловна Ушакова ; [Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филол. фак.]. – Москва, 2007. – 472 с.
13. Asher K. T. S. Eliot and ideology / K. Asher // ELH : Engl. lit. history. – Baltimore, 1988. – Vol. 55, N. 4. – P. 895–915.
14. Dale A. S. T. S. Eliot, the philosopher-poet / A. S. Dale. – Wheaton (Ill.): Shaw, 1988. – X, 209 p. – (The Wheaton literary ser.).
15. Eliot T. S. For Lancelot Andrewes / T. S. Eliot. – L. : Faber and Faber, 1970. – 112 p.
16. Eliot T. S. The Complete Poems and Plays / T. S. Eliot. – L. : Faber and Faber, 2004. – 608 p.

17. Germer R. T. S. Eliot's Religious Development / R. Germer // T. S. Eliot at the Turn of the Century / ed. by M. Thormahlen. – Lund University Press, 1994. – P. 91–104.
18. Glass M. S. T. S. Eliot : Christian Poetry Through Liturgical Allusion / M. S. Glass // the Twenties : Poetry and Prose. – Deland, 1966. – P. 42–45.

Summary. The article deals with the epithet structures, which functionate in “Ariel poems” written by T. Eliot. The classification of epithet structures is made for finding their functional assignment. It is defined the importance of epithet structures for the characteristics of any of the images and revelation of the main ideas and motifs which are reflected in “Ariel poems”.

Key words: alliteration, antonomasia, epithet structure, T. Eliot.

УДК 821. 161. 1 Замятин 09

А.О. Мартыненко

ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО ПРИСУТСТВИЯ В ПЬЕСЕ Е.И. ЗАМЯТИНА «ОБЩЕСТВО ПОЧЕТНЫХ ЗВОНАРЕЙ»

Незважаючи на очевидну обмеженість засобів реалізації авторської присутності в драматичному творі, останньому все ж доступна низка специфічних форм вираження авторської позиції. Так, у трагікомедії Є.І. Замятіна «Общество Почетных Звонарей» драматург виявляє свою авторську присутність за допомогою системи ремарок, жанрового вибору, заголовку, а також сюжетно-композиційної організації п'єси.

Ключові слова: авторська присутність, трагікомедія, паратекст, цитатія.

Актуальность выбранной темы, в первую очередь, обусловлена особым литературоведческим интересом к такой эстетической проблеме, как выражение авторского сознания в драматургическом произведении. Тем более, что драма XX века разительно отличается от классической, по словам исследовательницы О. Журчевой, именно «нарастающей авторской активностью», намеренным или непреднамеренным стремлением автора обнаружить себя. Подобная тенденция, несомненно, оказала значительное влияние на развитие драматургии рубежа веков и последующих десятилетий. Благодаря активизации роли автора выростали «жанровые, родовые новообразования, новые приемы конфликто- и сюжетостроения, новые принципы действия и соотношения авторского голоса и голосов героев» [3], в драматургии зарождались и развивались новые формы.

Несомненно, отличительные черты драмы как рода литературы предопределили особенности выражения авторского присутствия в ней. Очевидно и то, что проявление авторского начала в драме качественно отличается от проявления последнего в прозаическом и лирическом произведении. Отсутствие прямого авторского слова лишает драму богатого арсенала способов выражения авторского начала, присущего эпическому произведению. Несмотря на кажущуюся бедность форм авторского присутствия в драме, она все же обладает определенным набором средств. Так, О.В. Журчева, признавая «ограниченность драмы в передаче мыслей, чувств, переживаний», указывает на возможность преодолеть подобную лакуну благодаря «сценическому воспроизведению интонаций, жестов, мимики, что нередко фиксируется драматургом в ремарках» [3].

Авторские ремарки являются, эксплицитными и потому значимым средством авторского самовыражения. Многовековая эволюция драмы также способствовала выработке качественного нового взгляда на роль ремарки в тексте драмы: от полного ее отсутствия в античной драме до выделения ее как автономного компонента на более поздних этапах развития. Собственно авторское видение произведения и его сценической интерпретации раскрываются в ремарках, описывающих пространственно-временные соотношения, вещественный мир пьесы, а также личностные и социальные характеристики героев.

Ремарки трагикомедии «Общество Почетных Звонарей» в целом лаконичны и сжаты; драматург избегает пространных, синтаксически отяжеленных конструкций, что в полной мере отвечает авторскому представлению о языке современной эпохи, как «быстром и остром» [4, 132]. При этом обстановочные ремарки, воссоздающие материальную обстановку жизни героев, насыщены деталями, которые, согласно осознанному решению Е. Замятина, способствуют раскрытию психологического портрета героев. Подобный прием, на наш взгляд, довольно важен, поскольку

невозможность прямого авторского слова в драме лишает автора широкого спектра средств передачи мироощущения и настроения персонажа. Взамен драматург посредством описания жестов, мимики, поступков действующих лиц компенсирует дефицит драматургического потенциала в обрисовке героев, создает второй план произведения В пользу такой точки зрения свидетельствуют авторские ремарки, касающиеся образа викария Дьюли. В первом действии перед читателем предстает председатель Общества Почетных Звонарей, «добропочтенный» викарий, который, «заложив руки назад и перебирая пальцами, рассказывает по кабинету» [4, 251]. Автор акцентирует наше внимание на привычке героя перебирать пальцы по одному, как будто отсчитывая: «во-первых, во-вторых» [4, 249]. Так, у читателя создается впечатление об этом, на первый взгляд, комичном персонаже, как о человеке педантичном и щепетильном, человеке, который пытается рационализировать все сферы человеческого быта и бытия, подвергнуть жизнь строгому логическому расписанию. О педантичной натуре Дьюли говорит и его доведенная до абсурда пунктуальность, викарий то и дело «смотрит на часы» [4, 254], [4, 269].

Ремарки, описывающие специфическую жестикуляцию, также способствуют обстоятельной и детальной характеристике другого героя – мистера Кембла. Замятин осознанно фокусирует внимание читателя на определенной черте внешности молодого человека. Каждый раз, когда персонаж оказывается в ситуации выбора или же просто сбит с толку поведением и высказываниями других действующих лиц, он: «сморщив лоб, соображает» [4, 253], «сморщив лоб, старается понять» [4, 255], «трет лоб» [4, 256], «растерянно трет лоб» [4, 258], «морщит лоб» [4, 261], [4, 273] или «морщит, трет лоб» [4, 275] одновременно. Драматург также довольно часто сталкивает Кембла лицом к лицу с обстоятельствами, которые его удивляют, поражают. Молодой клерк, словно ребенок, познающий мир, прилагает все усилия для того, чтобы постигнуть многообразные аспекты человеческого бытия. Многие поступки и выражения ему непонятны: когда миссис Дьюли «кладет свою руку на руку Кембла», он «поднимает свою руку, удивленно на нее смотрит», его движения часто сопровождаются наречными «skonфуженно», «растерянно», «в отчаянии», «изумленно», «с недоумением» и т.д. Драматург намеренно атрибутирует своего персонажа как человека по-детски наивного, с трудом усваивающего условности современного ему социума; попытки Кембла приобщиться к непривычному и потому труднодостижимому для него образу жизни заведомо обречены на провал.

Авторская субъективность проступает, кроме того, в выборе деталей, характеризующих обиход жителей прихода Сент-Инок. Так, неотъемлемым атрибутом миссис Дьюли Е. Замятин выбирает пенсне, выполняющее своего рода роль маски. Надев пенсне, жена викария «примеряет» на себя роль одной из многочисленных прихожанок, Голубых и Розовых леди, мало отличающихся друг от друга и лишенных собственной индивидуальности. Однако, как только миссис Дьюли теряет пенсне (что происходит с ней довольно часто после знакомства с Кемблом), она превращается в чуткую женщину, способную чувствовать и сопереживать. Среди других бытовых реплик, неоднократно вводимых автором в систему ремарок, частотой использования отличаются цилиндр, часы и фарфоровый мопс, менее употребляемые – чек, чулки, конверт, уют, бутылка шампанского, газета и прочие. Таким образом, авторская позиция в тексте драмы реализуется за счет повторения семантически усиленных деталей, приобретающих в контексте ремарки важную смысловую нагрузку. Так, часы и цилиндр в сознании «почтенных» членов Общества Почетных Звонарей», отождествляемые с благосостоянием и верностью идеалам рационально организованного общества, получают другую функцию – создания комического собирательного образа прихожан.

Непосредственно с ремарками в трагикомедии Е. Замятина связана афиша, список действующих лиц пьесы. Примечательно то, что социальная атрибуция героев или сфера их деятельности не составляют существенной части их авторской характеристики. На авансцену автором введены описание внешнего вида и привычек персонажей, что позволяет читателю посмотреть на них под разными углами, а значит уловить неоднозначность их индивидуальности. Так, мистер Кембл представлен драматургом как обладатель «огромных квадратных ботинок, квадратного подбородка, квадратного лба», он «ходит медленно, тяжело и непреложно, как грузовой трактор»; или адвокат О'Келли, характеризуемый автором как «рыжий, вихрастый, коротконогий» ирландец, у которого «лицо, как у мопса», «галстук набок, какая-то пуговица не застегнута» [4, 249].

При этом единожды данная автором характеристика героя неизменно подкрепляется в последующем тексте пьесы. Так, в афише о секретаре Общества Почетных Звонарей Мак-Интоше: «<...> торговец непромокаемыми пальто и философ. Голова – коротко остриженная, круглая, как футбольный мяч» [4, 249]. Далее, в первом действии трагикомедии читаем: Мак-Интош «торопливо прощается» с викарием и не выходит вслед за ним, а «катится» [4, 254], словно мяч.

Таким образом, система ремарок в тексте трагикомедии не только служит указанием к организации сценического действия, но и выступает важным средством реализации авторской позиции.

Непосредственное отношение к проблеме авторского присутствия в пьесе имеет и ее жанровая природа. «Общество Почетных Звонарей» представляет собой, согласно классификации американского литературоведа и исследователя драматического искусства Э. Бентли, «комедию с трагедийным окончанием» [1, 370]. В эпоху общественных трансформации и коренного переустройства социума именно трагикомедия могла в полной мере отразить противоречивость нового миропорядка и сознания человека, вскрыть болезненные несоответствия действительности. В свое время, размышляя о специфике этого жанра, Б. Шоу выделил его ключевую эстетическую задачу. Британский драматург утверждал, что трагикомедия «призвана не только развлекать, но и критически освещать состояние современных ей нравов» [7, 492].

В основе сюжета «Общества Почетных Звонарей», как в принципе любой трагикомедии, лежит переплетение комического и трагического, возвышенного и обыденного. Драматург пользуется богатым арсеналом комедийных приемов – иронией, гротеском, буффонадой. При этом трагические и комические элементы не существуют в пьесе обособленно, они представляют собой некий симбиоз, взаимодополняя и взаимообогащая друг друга. Об этом говорит Э. Бентли, рассуждая об «агрессивности» трагикомедии: «Что касается комического элемента, – пишет исследователь, – то его функция прямо противоположна функции комической разрядки, ибо он способствует еще большему сгущению мрачной, трагической атмосферы» [1, 382]. Названная специфическая черта трагикомедии как нельзя лучше отвечала идейному замыслу Е. Замятина, своим произведением предвещающего крах обществу, основанному на принципе принудительного, математически аргументированного счастья. Вот почему, как и антиутопический роман «Мы», трагикомедию можно рассматривать как произведение-предупреждение, поскольку задачей автора стало яркое, выпуклое, гротескно-пародийное изображение подобного общества. Благодаря тщательно продуманной драматургом жанровой атрибуции, он достиг предельной концентрации идейного содержания пьесы. Среди прочих особенностей трагикомедии Э. Бентли также выделяет ее тенденцию «не только изображать действительность в черном цвете», но и давать «встряску зрителям» [1, 381]. На наш взгляд, это положение вполне соответствует общей идейной направленности пьесы: предупредить человечество о грозящем ему «обезличенном» будущем, заставить людей задуматься над своей судьбой.

Приемом прямого выражения авторской позиции выступает также заглавие пьесы. Следует обратить внимание на несоответствие названия инсценировки названию повести, послужившей основой для создания пьесы. В случае прозаического произведения мы имеем дело с более широким собирательным понятием – «островитяне», в трагикомедии же оно сужается до Общества Почетных Звонарей. Подобный авторский ход, как нам видится, оправдан желанием автора подчеркнуть абсурдность и лицемерие навязываемой приходу Сент-Инох новой религии – религии машинобожия, адептом и проводником которой является викарий Дьюли. Драматург заведомо вводит читателя в заблуждение, обманывая его ожидания: перед нами вовсе не почетные и добропорядочные прихожане, а люди, обезличенные, походящие скорее на «номеров», находящихся под неусыпным контролем харизматичной, но лишенной истинных христианских порывов личности викария, который объединяет в себе черты инквизитора Мунебраги из первого драматургического опыта Е. Замятина «Огни св. Доминика» и Благодетеля из романа «Мы».

Помимо стремления драматурга создать некую оппозицию мнимое/реальное путем противопоставления идеализируемого и реального порядка вещей, смена заглавия имеет и другую функцию. Если повесть «Островитяне» была написана в карикатурно-гротескном русле с целью вскрыть пороки и несостоятельность регламентированного общества на примере конкретной нации – англичан, то в инсценировке все отчетливее проступает авторская установка на изображение губительности механизированного счастья, которое готово поразить не отдельно взятые город или страну, но и мир в целом. Так, поднимаемая Е. Замятиным проблема в пьесе получает глобальный характер.

Библейские мотивы вводятся в текст драмы не только в качестве заглавия, но и за счет отдельных библейских цитат и аллюзий. Так, особого внимания заслуживает реплика, в гневе брошенная Дьюли: «Мне отмщение и аз воздам!» [4, 278]. Прямое цитирование Святого письма наряду с активным использованием в речи персонажей церковной атрибутики также несет на себе печать авторского сознания. Нетрудно заметить, что эта цитата связывает замятинскую пьесу с другим произведением художественной литературы, а именно романом Л. Толстого «Анна Каренина», эпиграфом к которому и послужила данная цитата. В этой связи интерес представляет анализ «Анны Карениной» Ф.М. Достоевским, который, размышляя о греховности и преступности человека, указывает на несостоятельность человеческих попыток осудить или излечить пороки. Викарий Дьюли преступил Божеский завет, возомнив себя вершителем судеб, очевидно, не давая себе отчет в том, что, как пишет Достоевский, «человек же пока не может браться решать ничего с гордостью своей непогрешности, не пришли еще времена и сроки. Сам судья человеческий должен знать о себе, что он не судья окончательный, что он грешник» [2, 237]. В свою

очередь Вяч. Иванов в лекции о творчестве Достоевского проводит параллель между романом Ф. Достоевского «Преступление и наказание» и романом Л. Толстого «Анна Каренина», точкой их соприкосновения/отталкивания обозначив их проблематику. Вяч. Иванов пишет: «При сравнении этих двух параллельных обработок одной и той же темы бросается, прежде всего, в глаза то различие, что у Достоевского за виною и возмездием следует спасение преступника, через нравственное и духовное перерождение, а у Толстого вина (очевидно, виновною он разумеет Анну) ведет к гибели» [5, 430-431]. Трагичность сценировки Замятина заключается в том, что, по сути, зло остается безнаказанным, и даже более того – оно торжествует.

Еще одной знаменательной литературной аллюзией в трагикомедии выступает упоминание о книге Мариса Леблана об очаровательном джентльмене-грабителе Арсене Люпене. Именно с этим героем авантюрно-детективных произведений отождествляет себя секретарь Общества Мак-Интош, моральные принципы которого имеют весьма отдаленное сходство с литературным персонажем. Он вносит предложение напечатать в приходском журнале «Приключения Арсена Люпена» и таким образом привлечь новых «нецивилизованных» жителей, которым пока недоступно понимание проповедей vicария. Такая уловка скорее напоминает хитроумный политический или рекламный трюк, несколько не приличествующий религиозной организации.

Однако роль данной литературной аллюзии не исчерпывается только этим. Отсылка к современному герою произведения позволяет также установить временные рамки действия инсценизации. Первая новелла приключений Арсена Люпена была опубликована в 1905 году, что дает нам повод предположить, что действие пьесы разворачивается в конце 1900-х годов.

Так, присутствие библейских и литературных аллюзий способствует расширению и углублению смысла произведения, наполняет текст злободневными реалиями, необходимыми для создания яркого и живого образа описываемого драматургом общества.

Жанровая маркированность, заглавие, паратекст, включающий в себя ремарки и афишу, а также цитации не исчерпывают всех способов выражения авторской позиции в пьесе «Общество Почетных Звонарей». В свое время литературоведом Б.О. Корманом была разработана система способов выражения авторского сознания, которая сегодня расширяется и дополняется другими исследователями. К базовым средствам реализации авторской позиции ученый относит ее передачу: «а) через расположение и соотношение частей и б) через речи действующих лиц» [6, 87]. В отличие от классической драмы и драмы лирической, характерной чертой которых является наличие героя-резонера, рупора авторских идей и центрального положительного героя соответственно, в трагикомедии Е. Замятина речь героев является не столько способом авторского самовыражения, сколько способом создания ярких характеров и демонстрацией особого авторского стиля.

Сюжетно-композиционное оформление пьесы, напротив, выступает активным приемом выражения авторского сознания. Действие в замятинской драме динамично, сжато; для читателя остается неизвестным и, скорее, мало важным в каких временных рамках происходит действие. Некоторые события словно выпадают из сюжетного повествования, о них мы узнаем из речи других персонажей. Подобные упоминания о внесценических событиях, по мнению Б. Кормана, «рассчитаны не столько на собеседника, сколько непосредственно на читателя.» [6, 95] и могут свидетельствовать об опосредованном авторском вмешательстве в ход событий. Так, из беседы миссис Дьюли и Кембла мы узнаем об обстоятельствах и причинах временного проживания клерка в доме vicария. В композицию пьесы включены также картины лишённые внешнего действия, однако опосредованно влияющие на ход действия. Среди них можно назвать эпизод заседания Общества Почетных Звонарей, участники которого приходят к мнению о необходимости «принудительного» спасения мистера Кембла, соблазненного актрисой Диди.

Общему идейному замыслу также отвечает намеренное деление драматургом героев на оппозиционные лагеря: сторонников «Завета принудительного спасения», с одной стороны, и персонажей, живущих вне социальных условностей, с другой. Тот факт, что Кембл занимает промежуточное положение между двумя лагерями и, как результат, оказывается неспособным адаптироваться ни к одному из них, лишь заостряет социальную отчужденность героя, предвещает трагическую развязку пьесы.

В результате анализа способов выражения авторской позиции в трагикомедии Е. Замятина «Общество Почетных Звонарей» можно сделать вывод о выявлении авторского присутствия на всех уровнях произведения, как на содержательном, так и на формальном. Авторское сознание реализуется в сюжетно-композиционной организации, жанровой специфике, в паратексте и системе персонажей пьесы, что позволяет выявить позицию драматурга и воспринять произведение во всей его целостности.

Список використаних джерел

1. Бентли Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли; [перевод с англ. В. Воронина]. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 416 с.

2. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 томах / Ф.М. Достоевский. – СПб. : Наука, 1995. – Т. 14. – 784 с.
3. Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в «новой драме» рубежа XIX-XX веков [Электронный ресурс] / О.В. Журчева // Вестник Самарского государственного университета. – 2001. – № 1. – Режим доступа : <http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/2001web1/litr/200110602.html>
4. Замятин Е. И. Собрание сочинений: в 5 т. – Т. 3. Лица / Сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. – М. : Русская книга, 2004. – 608 с.
5. Иванов В. Собрание сочинений: в 4 т. / Вячеслав Иванов. – Брюссель : Издательство «Foyer Oriental Chretien», 1987. – Т. 4. – 800 с.
6. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения / Б.О. Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 110 с.
7. Шоу Б. О драме и театре / Б. Шоу. – М. : Иностранная литература, 1963. – 640 с.

Summary. Despite evident limitations of means of expressing the author's position in a dramatic work, the latter enjoys a range of specific forms of revealing the author's presence. Thus, in his tragicomedy "Obshchestvo pochotnykh zvonarei" E. Zamyatin displays his author's position through the system of stage directions, the genre, the title, citations as well as plot and composition organization.

Key words: author's position, tragicomedy, stage directions, citation.

УДК 821.161

А.М. Мартинець

ОСОБЛИВІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДВОЗНАЧНОСТІ ДЖОЗЕФА КОНРАДА

У статті висвітлено окремі погляди на національну приналежність Джозефа Конрада та ситуацію неоднозначності у її трактуванні; вказано на підстави, що сформували патріотичну сутність майбутнього письменника; визначено зв'язок польсько-англійського автора з Україною та українською культурою.

Ключові слова: національність, біографія, англійська література, польська культура, світогляд.

Постановка наукової проблеми та її значення. У світовій літературі є чимало відомих письменників, навколо чиїх імен впродовж десятиліть, а то і століть ведуться серйозні дискусії щодо їхньої літературної приналежності. До їх числа належать Роберт Бернс, Роберт Стівенсон, Микола Гоголь та інші. Та чи не найпомітніше місце у цьому логічному ряді належить Джозефу Конраду: полякові за походженням, закоханому в Україну, що зненавидів Росію, й написав про це англійською мовою.

До якої літератури варто віднести Джозефа Конрада? Аналіз існуючої з даної проблеми літератури наводить на думку, що навпроти цього прізвища слід було б записати – «український письменник польського походження, який волею обставин змушений був писати англійською мовою». Така дипломатична рівновага мала би задовольнити всіх: поляків, англійців, українців і, навіть, росіян. Спробуємо детальніше довести висунену нами точку зору.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Життя і творчість Джозефа Конрада – одне з найцікавіших і загадкових явищ світової літератури. Адже класик однієї національної літератури стає виразником іншої національності; вихований у цілком реальних національно-культурних традиціях він так і не зумів прийняти інші, залишившись на «новій батьківщині» загадковим чужинцем.

Цікавим є не тільки біографічний аспект особистості Джозефа Конрада. Не менш проблематичною є його творчість. Парадоксальність спадщини Конрада полягає в тому, що вона базується на національній двозначності митця: окремі польські співвітчизники автора (приміром, Е. Ожешко) дорікали йому за «зраду» польської культури, а деякі англійці (критик В. Л. Кортні, письменниця В. Вулф) відмовляли йому в статусі видатного письменника саме через його «польськість», хоча Ф. Р. Лівіс все-таки відніс його до «класичної» традиції англійської літератури.

Хто ж такий Джозеф Конрад і які таємниці пов'язані з його життя та творчістю? Про його походження, дитинство та рідних можна довідатися із автобіографічних нотаток самого автора, які знаходимо у статтях «Візит до Польщі», «Перший вісник», у книгах «Дзеркало морів», «Зі

спогадів» та листів, що склали переписку його батьків з родичами. Разом з тим найбагатшим джерелом, на думку багатьох дослідників біографії Конрада, залишаються «Спогади» його дядька, по материнській лінії, Тадеуша Бобровського.

Народився майбутній письменник на Україні в сім'ї польського аристократа Аполлона Коженювського, поета-романтика, послідовника А. Міцкевича. Здається, ще й досі остаточно не з'ясовано, де саме батьківщина майбутнього митця. В біографічній літературі як можливі місця народження згадувалися Бердичів, Житомир, Новофастів Сквирського повіту, Деревчин Шаргородського повіту, села Терехова та Іванківці Бердичівського повіту.

Важливим чинником, на думку В. Мельника [3], який вплинув і на подальше життя, і на формування характеру та світогляду Конрада, була атмосфера, що панувала в батьківському домі. Її визначали переконання батька, котрий прагнув бачити Польщу незалежною і брав активну участь у національно-визвольному русі. Коли народився син, Аполло присвятив йому вірш зі словами: *Дитя, скажи собі:*

*«Нема у мене рідної землі,
Любові, батьківщини й честі,
Допоки волі не побачить Польща...»*

Займаючись дома з батьком, Конрад отримав перші особистісні уроки польської дворянської честі. Саме звідти бере витoki чеснота як ключова установка, важлива для розуміння поведінки Джозефа Конрада та головних героїв його майбутніх книг.

Поляк за національністю носив ім'я Юзеф Теодор Конрад Коженювський. Джозеф Конрад – то тільки псевдонім, який уславить його ім'я через багато років у всьому світі.

З дитячих років Конрад володів польською та французькою мовами. Перше уявлення про англійську літературу він отримав у дитинстві за батьківськими перекладами п'єс В. Шекспіра. Як справжній польський дворянин Джозеф Конрад володів кількома мовами (окрім перерахованих вище, він знав українську, скоріш за все, російську), та попри усе свої твори він писав тільки англійською, яку вивчив лише у зрілі роки. Згодом про це він напише: «Здібність писати англійською була для мене настільки ж природною, як будь-який інший навик, з яким я міг би народитися на світ ... мені випало бути обранцем духу мови, який, ледве я перестав лепетати і запинатися, перетворив мене в свою власність, та так владно, що самі її ідіоми, як я щиро вірю, мали прямий вплив на мій темперамент і сформували мій, до того часу, ще податливий характер» [6].

Науковців уже довгий час цікавить питання, чому Конрад творив саме англійською мовою. Письменник стверджував, що якщо б він не писав англійською, тоді б не писав взагалі. Спочатку критики беззаперечно прийняли це пояснення. Але згодом почали вагатися щодо твердження Конрада. Вони вважали, що літературна діяльність допомогла відтворити зв'язок з суспільством та подолати проблему самотності, створивши між ними містичний світ. О. Столяренко сміливо зауважує, що якщо б Конрад обрав польську мову для самовираження, він би повернувся до внутрішніх конфліктів [4, 336].

Що підштовхнуло Конрада до еміграції і вибору англійської мови? Сімнадцятирічним юнаком він покинув рідну землю і ступив на палубу іноземного судна: став моряком, матросом, офіцером і, нарешті, капітаном корабля. Для проживання він обирає графство Кент, за рельєфом дуже схоже на Поділля. Цьому вчинку передували політичні події, що випали на долю сім'ї та фізичні втрати, які були прямим наслідком довготривалих поневірянь родини.

Безумовно, увесь творчий спадок Конрада був написаний на «новій батьківщині» і новою, майже «рідною мовою». І хоча творча спадщина письменника стала вагомим внеском не в польську, а в англійську літературу, він до останніх днів уважав себе поляком. Тож, коли у 1924 році, незадовго до смерті, на новій батьківщині визнали його заслуги і збирались присвоїти титул лорда, Юзеф Теодор Конрад Коженювський, залишаючись вірним кодексу честі польського дворянина, відмовився від цього титулу і можливостей, які той йому надавав.

Конрад став відомим у Польщі завдяки польському походженню та своїм творам.

Польське коріння Конрада по сьогоднішній день залишається своєрідною загадкою, оскільки Джозеф Конрад і сам прагнув, якоюсь мірою, приховати це, лише зрідка згадуючи у своїх публіцистичних статтях про ту частину земної кулі, де знаходиться його справжня батьківщина. Натомість англійські критики вказують на таємничі, слов'янські, свідомо приховувані ним самим, риси душі, на вплив рідної мови, на особливість стилю, ритміки, образності і сили, які характерні для піднесеної і щедрої англійської прози Конрада [1].

Оцінити вплив Польщі на душу англійського письменника можливо лише за умови пізнати світ його рідних і близьких, який був дуже дорогий юнакові. Скоріш за все сильні, глибоко трагічні сімейні переживання і стали потужним поштовхом, який змусив Конрада відправитися на пошуки чогось нового і назавжди покинути батьківщину. Дуже детально про це у своєму есе пише Стефан Жеромський: «Про своє перебування у Кракові, про першу школу на Флоріанській

вулиці, про хвороби, смерть і похорон батька розповідає сам Конрад – з гіркотою, але дуже стримано... Мабуть, коли він писав, перед ним знову постало це зачароване коло переможеного лицарства: батько з матір'ю, брат матері, два брати батька, нарешті, останній, наймолодший – Стефан Бобровський. Хороші і погані, добродішні і ущербні, ангели цієї могутньої і програної битви стояли перед ним повні скорботи, спершись на свої мечі. Саме це коло, цей лук скорботи, жакливо, до межі натягнутий і з великим трудом утримуваний, здається, і виштовхнув його колись з вітчизни» [2].

Коли 1869 року батько переїхав до Варшави, Конрада Коженювського опікав дядько, багатий землевласник Тадеуш Бобровський. Саме тоді українська земля, її народ справляють на Джозефа незабутні враження, які він нестиме з собою протягом усього життя. Мешкав Джозеф у дядька спочатку у Новофастові, а потім у Казимирівці. Після смерті батька він потрапляє до Львівського пансіону для хлопчиків, але завершує своє навчання у Кракові, звідки виїжджає до Марселя, аби стати моряком. Його доля пов'язана з Україною, українським народом.

Ставлення до особистості Джозефа Конрада, як і до його творчості у польському красному письменстві неоднозначне. Деякі польські критики розглядають Конрада як польського письменника, і, як правило, ігнорують вплив англійської та інших європейських літератур на його творчість. Ябковська, Тарнавський пов'язують твори письменника з традиціями англійської та європейської літератур XIX та XX ст. Хоча такі польські критики, як Новаковський, Дибоський, вважають, що Конрад був космополітичним письменником, якого не можна вмістити у певні вузькі рамки. Письменниця Еліза Ожешко вважає письменника зрадником. Мабуть, через те, що в Польщі викликали велику підозру ті, хто втікав від суспільства, а в Англії – ті, хто втікав від самотності.

Одна з перших книг про Джозефа Конрада називалася «Джозеф Конрад: польський геній з берегів Англії». На думку К. Хьюїтта [6], ця назва дуже точно відображає головний парадокс великого англійського романіста: ким був і ким відчував себе Джозеф Конрад – поляком чи англійцем? Самосвідомість надзвичайно важлива для будь-якого письменника. Особливо значима вона для автора, в чиїх творах досліджуються проблеми вірності і відчуження, моральні переживання превалюють над суспільними і політичними колізіями, а стиль, що відрізняється рідкісною виразністю і красою, є результатом величезної роботи над мовою, вивченою у дорослому віці.

Щодо самого Конрада, то існує багато версій, чому він покинув Польщу. Зокрема, Стефан Жеромський вважав, що він намагався втекти від національної та особистої трагедії, причиною яких було повстання 1863 року. Інші ж зазначають, що на рішення Конрада вплинуло вороже ставлення Кракова до повстання. А Жерар Жан Обрі стверджував, що еміграція відбулась через конфлікт між вірністю повстанню та засудженням його певною частиною поляків. В свою чергу інший критик Рафаель Блуз звинуватив польське суспільство у відповідальності за те, що письменник покинув Польщу. Науковець схилився до думки, що Конрад хотів відійти від національної боротьби та трагедії власного народу. Його від'їзд був необхідним для «народження письменника». Якби Конрад залишився в Польщі, це б відіграло драматичну роль не лише для Конрада як митця, а передусім для Конрада як людини. Саме тому звинувачення письменника у зраді є спрощеним та абсурдним. Хоча існують і протилежні версії. Так, Найдер відкидає політичні причини та атмосферу Кракова, які, на його думку, просто не могли вплинути на рішення юнака. Роман Дибоський вважав, що Конрад покинув Польщу за станом здоров'я. Справа в тому, що його батько загинув від туберкульозу, а сам Конрад приховував інформацію про хворобу, щоб уникнути скандалу. Суспільство могло пробачити еміграцію з патріотичних міркувань, але не з таких прозаїчних, як хвороба на сухоти. Критики Вітольд Островський, Бой-Желінський, Юзеф Уейський наполягають на думці, що книги, які читав Конрад, спонукали його поїхати за кордон, адже пригодницькі історії відкрили йому новий світ [7, 218].

Одним із тих, хто відстоював та підтримував Конрада, був Найдер. У своїй праці він поділив сприйняття творчості Конрада у Польщі на 5 періодів. Перший період (1896-1918) характеризується суперечливим ставленням до «еміграції таланту» та недостатньої кількості відгуків на його твори.

Другий період (1918-1939) характеризується поширенням польських перекладів творів Конрада, включаючи два видання збірок. Вперше, *Pisma Wybrane*, були видані у 1922 році у перекладі Загорської. Вдруге, *Pisma Zbiogowe*, публікувалось протягом 1928-1939 років у Варшаві. Протягом цього періоду велась безкінечна кількість дискусій на тему «Конрад і Польща».

У третій період (1939-1945) Конрад став надзвичайно популярним письменником. Найдер пояснює це тим, що проблематика його творів співпадала з проблемами, складними ситуаціями поляків у воєнний час.

Четвертий період (1945-1955) розпочався з нових підходів до творчості Конрада. Видавалися нові критичні праці, які відкидали біографічну та національну тематику. Згодом критика стала жорсткою, потім писалися спростування та наступило затишшя.

П'ятий період (1955-до наших часів) характерний поверненням слави Конрада [2].

Ставлення до Конрада у різних європейських країнах було різним. Як слушно зауважує Ольга Столяренко, Конрада сприймали як польського Джека Лондона. Він став невід'ємною частиною польської літератури та назавжди залишиться великим світовим класиком.

На приналежність Конрада до польської літератури звертали увагу англійські вчені, зокрема А. Буша написав книгу «Conrad's Polish Literary Background and Some Illustrations of the Influence of Polish Literature on His Work» («Витоки польської літератури Конрада та деякі приклади впливу польської літератури на його твори»). В цій книзі проводяться цікаві паралелі, надаються докази того, що, ввійшовши в англійський творчий простір, Конрад дотримувався польської традиції.

Вплив польської літератури на творчість Конрада є очевидним. Польське походження сформувало його літературний космополітизм. Його батько, Аполлон Коженювський, створив атмосферу націоналізму, ненависті до Росії та любові до французького романтизму, закоханості в Шекспіра. Мета його полягала в тому, щоб виховати з сина не демократа, аристократа, чи республіканця, а поляка. Досить часто польські критики зазначають, що Конрад мав подвійну національність: він був поляком, та захоплювався Англією, про що свідчили його твори [9, 14].

Про приналежність Конрада до англійської літератури заявляли представники європейського красного письменства. Так, Томас Манн зробив наголос на неймовірній схожості психологічного портрету Конрада та духу англійської культури й мови.

Р. Дибоський писав, що Конрад був і поляком і англійцем, але лише англійською мовою міг розкрити свою особистість. С. Серовський вважав, що Конрад був вимушений писати англійською, тому що поляки не зрозуміли б творів про море.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Конрада можна без перебільшення назвати завойовником, безстрашним володарем духовних багатств, які він прагнув пізнати, щоб зробити їх загальним надбанням і втілити в нові цінності. Він не почувався як вдома ні в Польщі, ні в Англії. На його рідній землі письменника звинувачували у зраді, невірності, дезертирстві. В Англії його ніколи так і не прийняли як національного письменника. Конрада сприймали як чужоземця, що писав іноземною мовою, стверджували, що він не мав ні країни, ні мови. Хоча саме це і означав термін «космополітизм»: він був громадянином всього світу.

Список використаних джерел

1. Гупало С. Англійський класик родом із бердичева / С. Гуцало // «Дзеркало тижня». – № 31. – 18 серпня. – 2001.
2. Жеромский Ст. Джозеф Конрад : [эссе] / Стефан Жеромский ; пер. Г. Языковой // Иностранная литература. – 2000. – № 7. – С. 255-261.
3. Мельник В. Невільник честі. Як шляхтич із Поділля став класиком англійської літератури / В. Мельник // Україна молода / Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/regions/66/164/0/27207/>
4. Столяренко О. Рецепція і польський контекст творчості Джозефа Конрада / О. Столяренко // Українська полоністика. Випуск 3-4. Філологічні дослідження. – С. 332-337. – Режим доступу: http://eprints.zu.edu.ua/3226/1/Stolarenko_Olga.pdf
5. Урнов Д. Вахта Джозефа Конрада / Д. Урнов // Режим доступу: http://m.tululu.ru/bread_16755_5.xhtml
6. Хьюитт К. Джозеф Конрад: проблема двойственности. [Перевод с английского Д. Иванова] / К. Хьюитт // Иностранная литература. 2000. – № 7.
7. Adam Gillon, *The Eternal Solitary: A Study of Joseph Conrad*, New York: Bookman Associates, Twayne Publishers, 1966.
8. Zdzislaw Najder, «Polskie lata Conrada», 1956, №11.
9. Adam Gillon, *Conrad and Shakespeare and Other Essays*, New York: Astra Books, Twayne Publishers, 1976.

Summary. The article highlights some views on the nationality of Joseph Conrad and the situation of ambiguity in its interpretation; it is determined the background which formed a patriotic nature of the writer; the relationship of Polish-English author with Ukraine and Ukrainian culture is defined.

Key words: nationality, biography, English literature, Polish culture, worldview.

STRATEGIC PLANNING AS A KEY TO EFFECTIVE PROVOCATIVE COMMUNICATION

У статті розглядається провокаційне мовлення як особливий тип спілкування, внутрішньо розрахований на отримання відповідної інформації, коли мовець говорить не для того, щоб передати певну інформацію, а, навпаки, для її отримання, іншими словами, ми можемо говорити про „випитування” інформації. Стратегічне планування розглядається як головна умова ефективного провокаційного спілкування.

Ключові слова: *провокаційне мовлення, комунікація, мовленнєвий вплив, комунікативна стратегія, комунікативна тактика.*

There is no doubt that communication is an inseparable component of social life. Any communicative act enables the communication of the intentions, goals, desires and wishes of the participants. During intercourse people behave and communicate differently, according to the situation and the circumstances. We converse in order to give or provide information, to seek information, to enforce someone to do something, to persuade someone, it means that we want someone to do something and this desire of ours is communicated, to express our emotions like courage or fear, joy or sorrow, satisfaction or disappointment with appropriate gestures and words.

Every day we face the situations when we try to provoke somebody or someone tries to provoke us. Originally, provocation means an act or a word that incites a particular response, it is something that instigates, angers, or irritates. So, according to the definition provocation has two significant features: it is a premeditated, deliberate and conscious action and it brings some negative aftereffects to the one who is provoked. It indicates the manipulative nature of the provocation. In linguistics, provocation, which is **the object** of the investigation, is a type of intercourse, intended for receiving the needed information, i.e. the communicative action of the speaker (provocateur) for the purpose of provoking the response of the recipient in order to gain some information from him. In other words, we can call it inquiry or pumping. The person who provokes is called a provocateur; the one who is provoked is called a recipient. This type of communication still remains unexplored in full by linguists and it identifies the relevance of this issue.

During the process of communication its participants try to realize their communicative purposes by influencing each other, and the more planned the process is, the more effective the communication turns out. So, **the aim** of the paper is to consider the planning process as a key to effective provocation. **The subject** of the article is the communicative strategy as a provocateur's plan to achieve the communicative goal.

The basis for provocative communication is the speech influence, since it is understood as power to affect the opinions or behavior of the others by means of language. In linguistics, provocation is applied for the direct influence on the people, moreover they are “forced” to provide some piece of information against their desire, not even realizing it. The communicative process is “not only influence of the speaker on the recipient in order to achieve some results (i.e. to provide or receive some information, to incite someone to do something), but also mutual communicative activity, i.e. communicative interaction, that provides results for both interlocutors” [2, 140].

Effective communication occurs when a desired effect is the result of intentional or unintentional information sharing, which is interpreted between multiple entities and acted on in a desired way. Effective communication should generate the desired effect and maintain the effect, with the potential to increase the effect of the message. The process of communication includes not only phenomena occurring directly between participants in the communicative situation, but also involves a broader phenomenon in which there must be space for what precedes and what follows that process, i.e. the result. Therefore, effective communication serves the purpose for which it was planned or designed. Possible purposes might be to generate action, create understanding, inform or communicate a certain idea or point of view. When the desired effect is not achieved, factors such as communicative breakdowns are explored, with the intention being to discover how the communication has been ineffective.

Good communicators have little trouble in building trust and establishing rapport with their communicative partners. Every separate communicative situation appears differently effective for each participant and it's not equally effective for all of them. Depending on the intentions and communicative aims the interlocutors pursue, there can be distinguished illocutionary and interactive effectiveness of communication [3, 134]. Illocutionary effectiveness means the agreement between illocutionary force and perlocutionary effect, but effectiveness and the result of the communication

can be reached either in cooperative or non-cooperative way. Interactive effectiveness implies cooperation, mutual understanding, communicative harmony as the indicators of successful interaction. In the situations of the provocative communication the speaker fails to cooperate as provocateur disregards the recipient's intentions, purposes and interests. Moreover, in most cases the provocateur flouts the cooperative principles and Grice's maxims [5] (i.e. the maxims of quality, quantity, relation and manner), which in fact enable effective communication. Nevertheless, this doesn't prevent him from achieving the perlocutionary effect i.e. realization of the communicative aim.

Provocative communication just like any type of communication has some particular purpose, since communication is a purposeful and intentional activity. Hardly, can we find a speaker, who remains indifferent to the result of his/her communicative acts. Plans and intentions are mental states that we develop rationally in order to enable the fulfillment of our desires or our beliefs. The planning process is critical to our functioning both as rational individuals and as social beings, because it projects our attitudes and beliefs into time and social space, allowing them to affect our actions beyond the present and enabling us to coordinate our actions with those of others [4]. Communicative intention [1, 184] is preverbal aim of the provocateur that determines the communicative strategy. Effectiveness of provocative communication is explained through such terms as accomplishment of a goal and realization of an intention. For the provocation to be effective, it must be well planned. In order to realize the communicative goal and intention the provocateur should formulate communicative strategy and realize it by means of communicative tactics. As intentions are fulfilled, the provocateur proceeds step by step towards the eventual fulfillment of his/her aim.

Originally, strategy and tactics concerned military matter. So, strategy is the art or science of the planning and conduct of a war, while tactics is the art and science of the detailed direction and control of movement or maneuver of forces in battle to achieve an aim or task. "Strategy" is a term in such widespread use that in many cases it has come to mean little more than 'deciding', 'planning ahead' or merely 'doing something'. Properly understood, however, strategy is a collection of ideas, preferences and methods which explain activity and give it purpose, by connecting it to a desired effect or a stated goal.

The terms "strategy" and "tactics" are used in linguistics as well. Communicative strategy is a high level plan to achieve one or more communicative goals. Strategy becomes ever necessary when it is known or suspected there are insufficient resources to achieve these goals. The strategy defines how the speaker will achieve the objectives he/she's identified. And the communicative tactics is the complex of steps for realization of this plan. If the strategy is considered as global, then tactics is local. Thus, the communicative strategy combines the planning process of communication, which is necessary for achieving the perlocutionary effect, the realization of provocateur's communicative aims. So, the provocateur tries to arrange his speech or dialog with the recipient so that he reaches the necessary result. Strategic communication must by definition be at the heart of influence, and influence is fundamental in the pursuit of strategic goals.

For the provocateur strategic and tactical planning is absolutely conscious task. The more precise strategy the provocateur chooses, the more successful and effective the result of the provocative communication appears. Appropriate strategy leads to the perlocutionary effect of the communication i.e. the realization of provocateur's communicative aim. Any strategy is connected with planning of the communicative process and considering the personal features of the interlocutor i.e. his/her psychological "diagnosis" and specific circumstances and conditions of the communicative situation.

For example:

[CUT to the Second District Police station. GILLIAN is watching CAL interrogate JACQUELYN on a TV screen] JACQUELYN [on video]: Why would I know what happened to Miss McCartney? CAL [on video]: You tell me. JACQUELYN [on video]: Why would I know? CAL: 'Why would I know?' When eyebrows go up like yours, the person knows the answer to the question they're asking. JACQUELYN: But I don't. I don't- I don't feel well. CAL: Morning sickness? You argued with Miss McCartney the afternoon that she was murdered. JACQUELYN: No, I didn't. You don't know what you're talking about. CAL: I know when you're lying. JACQUELYN: I'm not lying! CAL: I know why you fought with her. JACQUELYN [upset]: I didn't! [CAL pulls out the photo of Miss McCartney arguing with JACQUELYN in her car] CAL: This your car? JACQUELYN: I didn't kill Miss McCartney. CAL: Now, that's the truth. I know you didn't, but you know who did. So, tell me about the argument. JACQUELYN: I don't have anything to say. CAL: You know, James Cole is innocent. He's going to go to prison for the rest of his life. You really gonna let that happen? [JACQUELYN is getting more upset and emotional. She looks like she is about to cry.] CAL: I mean, maybe you couldn't stop the murder but you can stop this. You have to stop this. JACQUELYN [emotional]: I...I can't. CAL [getting impatient]: Jacquelyn... [GILLIAN interrupts, coming in silently and handing CAL a folded note. CAL reads the note and looks upset. Written inside is "Bring this to me in 5 minutes and look grim."] CAL: I guess it doesn't matter anymore. You're gonna have to live with this because James Cole just hanged himself in his jail cell.

[JACQUELYN cries and shakes her head. GILLIAN is watching the interrogation on the TV again] JACQUELYN [crying]: I didn't think that anything would happen to James because he's a minor. I didn't know that he was gonna...Oh my God. CAL: Why did Principal Castle recognize your car when I showed him the photograph? You were involved with him, weren't you? Castle took advantage of you. JACQUELYN: He didn't take advantage of me. We're in love. He loves me. CAL [nodding in a yeah-sure way]: You're pregnant with his baby, aren't you? JACQUELYN: He was gonna leave his wife to be with me. He told me, but Miss McCartney saw us parked in my car up the hill beside school. We didn't-we didn't know, but she saw us. And then later that day she came up to me in the parking lot, freaking out like she had to be all worried about me when, I mean, I was the one who went after him. CAL: And then you argued about turning him in. JACQUELYN: I begged her not to. He hadn't done anything wrong. She didn't listen. She said she was gonna turn him in, so I told him. You know, he said that everything would be okay, that he would talk to her, but I didn't know he was gonna kill her. I didn't know...](7)

It's the communicative situation of interrogation. The provocateur is Cal, who investigates the crime and Jacquelyn is the recipient. The interaction between them develops dynamically via asking-answering tactics. The provocateur chooses the manipulative strategy, which appears to be relevant here and corresponds the pragmatic aim of the provocateur i.e. to get from Jacquelyn the truthful information about the killer of Ms. McCartney. Jacquelyn as a recipient tries to pursue her aim i.e. to protect herself. So, the manipulative strategy is realized by means of the following tactics:

- the tactics of provoking sympathy (You know, James Cole is innocent. He's going to go to prison for the rest of his life. You really gonna let that happen?). The provocateur tries to arouse Jacquelyn's pity, as her classmate James will be imprisoned for the murder he didn't commit.
- the tactics of reproach, blame (I guess it doesn't matter anymore. You're gonna have to live with this because James Cole just hanged himself in his jail cell). This tactics appears to be the most effective as it influences the psychological and emotional state of the recipient. The point of the manipulative strategy is in control over recipient's emotions.
- the tactics of deception is key here although it is expressed nonverbally. Cal's assistant Jillian brought the note with text "Bring this to me in 5 minutes and look grim." Though this note didn't hold any evidence about James death, it played the key role here. The provocateur's deception led to the needed result and psychologically incited the girl to tell the truth. The combination of the verbal and nonverbal expression of the mentioned tactics as well as direction and control over recipient's emotions helped the provocateur to realize his communicative aim.

The provocateur as a skillful speaker always chooses the adequate and proper tactics and strategies which correspond the recipient's psychological "diagnosis" and specific circumstances and conditions of the communicative situation.

Jacquelyn builds her communicative behavior according to her communicative aim and applies protecting strategy that is realized via:

- distancing tactics in order to remove any suspicion (Why would I know what happened to Miss McCartney?... Why would I know?),
- ignoring tactics in order to switch provocateur's attention on the way she feels (But I don't. I don't- I don't feel well),
- denying tactics (No, I didn't. You don't know what you're talking about, 2) I'm not lying!, 3) I didn't kill Miss McCartney, 4) I don't have anything to say...,5) I...I can't);
- justifying tactics (1) I didn't think that anything would happen to James because he's a minor. I didn't know that he was gonna...Oh my God, 2) He didn't take advantage of me. We're in love. He loves me, 3) ...didn't know he was gonna kill her).

So, it is obvious, that the strategic plan of the provocateur turns out to be more effective. The provocation was successfully realized and the recipient shared the needed information. The provocateur reaches the illocutionary effectiveness of communication, as in the process we can observe flouting the Politeness [6] (six maxims: tact, generosity, approbation, modesty, agreement, and sympathy) and Cooperative principles [5], in particular the maxims of quality and relevance. Provocateur says that what is not relevant, what he believes to be false and that for which he lacks adequate evidence. Nevertheless it was a part of his strategic plan and provocative intention and just that very neglecting of the Cooperative principles helped to reach the perlocutionary effect.

So, we consider provocation as a type of intercourse, intended for receiving the needed information, i.e. a purposeful communicative action of the speaker (provocateur) for the purpose of provoking the response of the recipient in order to gain some information from him. Provocation is also considered as an appeal to recipient's emotional reaction. Provocation is the intentional use of speech influence to regulate, direct and control the recipient in order to gain the needed information. The provocateur acts as a leader of the communicative situation, who tries to predict the process of communication and influence the emotional and psychological state of the recipient not taking into consideration his/her interests and purposes. The recipient turns into a tool for accomplishing the provo-

cateur's strategic plan. Effectiveness of provocative communication is explained through such terms as accomplishment of a goal and realization of an intention. For the provocation to be effective, it must be well planned. In order to realize the communicative goal and intention the provocateur should formulate communicative strategy and realize it by means of communicative tactics. As intentions are fulfilled, the provocateur proceeds step by step towards the eventual fulfillment of his/her aim. The communicative strategy combines the planning process of communication, which is necessary for achieving the perlocutionary effect, the realization of provocateur's communicative aims. The more precise strategy the provocateur chooses, the more successful and effective the result of the provocative communication appears.

Список використаних джерел

1. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / Селіванова О.О. – Полтава: Довкілля-К, 2006. – 716 с.
2. Шевченко И.С. Основы теории языковой коммуникации: Учеб. пособие для студ. ф-та «Референт-переводчик» / И.С. Шевченко; Нар. укр. акад. – Х.: Изд-во НУА, 2008. – 168 с.
3. Яшенкова О.В. Основы теории мовної комунікації: навч. посіб. / О.В. Яшенкова. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 312 с. (Серія «Альма-матер»).
4. Bratman, M. Intention, Plans, and Practical Reason. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.
5. Grice, H. P. Logic and Conversation / H. P. Grice // Syntax and Semantics / Ed. by P. Cole, J. Morgan. – N.Y.: Academic Press, 1975. – Vol. № 3. – P. 41-58.
6. Leech, G. Principles of Pragmatics / G. Leech. – L., N.Y.: Longman Linguistic Library, 1983 – 250 p.
7. Lie to me [Electronic resource]. – Режим доступу: <http://lie-to-me.hypnoweb.net/guide-episodes/saison-1/episode-101>

Summary. The article deals with the provocation as a type of intercourse, intended for receiving the needed information, i.e. a purposeful communicative action of the speaker (provocateur) for the purpose of provoking the response of the recipient in order to gain some information from him. The strategic planning here is considered as a condition of effective provocative communication.

Key words: *provocative communication, speech influence, communicative strategy, communicative tactics.*

УДК 821.111(73)-31.09

А.І. Миколайчук

ГЕНДЕРНА САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ У РОМАНІ БОББІ ЕН МЕЙСОН «В КРАЇНІ»

В статті порушується проблема самоідентифікації особистості в процесі її дорослішання, яка розглядається в контексті сучасної американської постмодерністської прози “coming of age” на прикладі роману Боббі Ен Мейсон „В країні”.

Ключові слова: *постмодернізм, Боббі Ен Мейсон, “coming of age”, гендер, самоідентифікація.*

Проблема дорослішання (англійською мовою «coming of age») тісно пов'язана із поняттями «стать» і «гендер». Традиційно перше використовувалось для визначення тих анатомо-фізіологічних особливостей людей, на основі яких людські істоти визначаються як чоловіки або жінки. Крім біологічних відмінностей між людьми існує розподіл їх соціальних ролей, форм діяльності, відмінні в поведінці й емоційних характеристиках. Поняття «гендер» увійшло в літературу постмодернізму як літературна категорія, про що свідчать спеціальні дослідження. Попри те, що «coming of age story» можна прослідкувати від «Одіссеї» Гомера, «Кандіда» Вольтера до «Ловця у житті» Селінджера та аж до «Гаррі Потера» Дж. Роулінг, серед літературних творів дуже мало таких, у яких йдеться про дорослішання дівчини, а не юнака, як у романі сучасної американської письменниці Боббі Енн Мейсон «В країні». Аналізу проблеми самоідентифікації у період дорослішання Саманти Хьюз, головної героїні цього роману, присвячена ця стаття.

Актуальність представленої наукової розвідки зумовлена відсутністю досліджень творчого доробку сучасної американської письменниці Б.Е.Мейсон у вітчизняному літературознавстві та

досліджень, присвячених проблемі дорослішання у романі «В країні» зокрема. Мова йтиме про визначення постмодерністських особливостей гендерної самоідентифікації у період дорослішання на прикладі роману Мейсон «В країні».

Багатовимірне поняття «гендер», яке отримує свій розвиток та по-різному тлумачиться численними дослідниками, стало в останній третині ХХ ст. мало не центральною категорією у літературі постмодернізму. Різниця між двома термінами «sex» (біологічна стать) і «gender» (соціокультурна стать) ввели психолог Роберт Столлер [1] і ендокринолог Джон Моні [6]. В якості первинного визначення гендеру візьмемо визначення, яке належить Енн Оуклі («Стать, гендер і суспільство»): «стать» (sex) є словом, яке співвіднесено з біологічними відмінностями між чоловіком і жінкою: видима різниця в геніталіях, відповідна різниця у репродуктивній функції. «Гендер» (gender) є предметом культури: він співвіднесений з соціальною класифікацією на «маскулінне» і «фемінне». Енн Оуклі, зокрема зазначає, що "... повинна бути визнана сталість статі, але також має бути (визнана) різноманітність гендеру" [8]. Кореляція категорії "гендера" з постмодернізмом є неоднозначною: вважається непродуктивним як заперечення будь-якого зв'язку між умовними художніми образами, так і бачення в літературних творах буквального відображення власне стосунків між особами різної статі. В якості компромісу між цими двома крайнощами механізм взаємодії постмодерністського підходу до категорії гендера у трактуванні літературознавців розуміється таким чином [7]: будь-який герой в художньому творі не є жінкою чи чоловіком, а соціокультурним представником зі своїм набором маскулінних та фемінних якостей. Таке «компромісне» рішення виразно проявляє свої постмодерністські витоки: уявлення про «непрозорість» будь-кого чи будь-чого, тим більше літературного тексту (як, втім, і самої мови) і його неререференційність щодо «об'єктивної» дійсності.

Зокрема проблема самоідентифікації постає у романі Боббі Енн Мейсон «В країні» та його одноїменній екранізації, що є яскравими зразками постмодерністської культури. У романі йдеться про Саманту Хьюз та її дядька Еммета Сміта, які живуть разом у маленькому містечку Хоупвелл, штат Кентуккі. 17-річна Саманта – випускниця середньої школи. Вона – представниця свого віку, їй притаманні ті ж риси, що й одноліткам. Батько Саманти загинув у В'єтнамі ще до її народження, а мати знову вийшла заміж і живе окремо від старшої дочки. Дівчина намагається зрозуміти, ким і яким був її батько, розмовляє з його фотографіями, розповідає про своє життя. Вона прагне дізнатися більше про батька у його брата Емметта, який теж воював у В'єтнамі. Дівчина шукає себе за допомогою спроб розібратися в тому, ким був її батько. Перед нею постає проблема самоідентифікації: підсвідомо вона не певна щодо своєї гендерної приналежності.

Використання мінімалізму та відмова від модерністської схильності до психологічної рефлексії, відсутність сюжетної оповіді відображають постмодерністські риси цього твору [2, 243]. Гарріет Поллак припускає, що впровадження «coming of age» (історії з участю підлітка, який робить психічний стрибок від дитини до дорослого) до структури твору видає бажання письменниці критикувати «золотий вік фіксованої ідентичності». Мейсон зображує Саманту з її «невпевненістю» [5, 97], яка живе у цей «золотий вік» і хоче йому відповідати, проте їй це мало вдається.

Неоднозначність самоідентифікації Саманти виявнюється у ряді ознак, зокрема, у чоловічій характеристиці, яку вона дає сама собі. Перш за все, на це вказує використання чоловічого прізвиська Сем [2; 5]. Вона обирає скорочену форму свого імені – Сем, замість повної форми – Саманта. Сем – це одночасно і Сем, і Саманта, хоча у всьому романі її називають практично тільки Сем. Використання імені «Сем» зумовлене також, як зазначає Т. О'Браєн, культурною перевагою, що віддається синам, та необхідністю з боку Саманти таким чином заперечувати свою статеву приналежність «so that the vets will accept her and to fashion a rebellious character for herself» [4, 178]. Вона також усвідомлює, що "Sam" – це й аллюзивний натяк на "Uncle Sam" – тобто на американця в іронічному контексті, – американця, який заперечуватиме той жах війни, що пережив у В'єтнамі, відмовляючись таким чином від досвіду свого батька та його спогадів про війну, викладених у щоденнику. Інший аспект "Sam", який повністю прихований і нерозпізнаний – це вислів, пов'язаний з війною В'єтконг (назва груп південнов'єтнамських повстанців, що отримували підтримку збройних сил Північного В'єтнаму в ході війни у В'єтнамі): "Viet Cong" є скороченою формою від Viet Nam Cong Sam, маючи на увазі В'єтнамський Комунізм. Cong Sam (Communism) означає розділити (Cong) власність (Sam). Не кажучи вже про інтригуюче поняття, що „Sam” – це власність, за яку боролися дві сторони, така двозначність поняття „Sam” позначає опозицію війни. „Sam” – це і Uncle Sam і Viet Cong. Таким чином ім'я Сем натякає на оригінальне поєднання опозицій і потенціал до заспокоєння, віднайдення себе [4, 178]. У процесі дорослішання Сем проводить багато часу, щоб 'знайти' себе, поєднати існуючі протилежності та визначити свою приналежність до тієї чи іншої статі.

Іншою ознакою «маскулінності» Сем є відраз до материнства, яка проявляється щодо вагітності її подруги Дон: *"Lonnie used to pick her up after work and they would drive around. It all seemed innocent then, but what it amounted to, Sam thought now, was having babies... It made her feel sick. It*

was tragic that Dawn hadn't taken the pill. Sam thought about how it used to be that getting pregnant when you weren't married ruined your life because of the disgrace; now it just ruined your life, and nobody cared enough for it to be a disgrace” [3, с. 103] (Раніше Лонні забирав її після роботи, і вони каталась. Тоді все це здавалося безневинним, але призвело до народження дитини, подумала Сем... Ця думка викликала блювоту. Трагедія в тому, що Дон не випила тоді таблетку. Сем думала про те, що буває, коли неодружена дівчина вагітніє і цей сором руйнує все її життя; а тепер це просто зруйнувало твоє життя і всім байдуже, ні для кого це вже не сором. – Тут і далі переклад на українську наш – А.І.Миколайчук).

Важливо ще й те, що Сем сприймає себе не просто чоловіком, а чоловіком у найвищому прояві «маскулітності», уявляючи себе в якості солдата, справжнього воїна, ідентифікуючи себе із представниками чоловічої статі [2, 244], зовнішніми показниками сили якої є розвинені м'язи. Так починають сприймати її і оточуючі – потенційний коханець Том говорить Саманті: “*Sam, I've never seen muscles on a girl like you've got*” [3, 129] (Сем, я ніколи не бачив у дівчини таких м'язів як у тебе). Проводжаючи Тома, вона думає, що робить щось надзвичайно сміливе, як солдат на війні: “*she felt she was doing something intensely daring, like following the soldier on point*” [3, 124]. Ця думка знаходить своє продовження та кульмінацію під час опівнічної екскурсії Саманти до ставка, де вона намагається з'ясувати тим єдиним можливим для неї способом, стоячи у брудному болоті, як себе почуває солдат у В'єтнамі. Погляди Сем на ситуацію у В'єтнамі формуються головним чином під дією мас-медіа. Мейсон підкреслює перегляд Сем “М*А*S*Н” (передача, у якій нібито йдеться про війну в Кореї, але імпліцитно – про війну у В'єтнамі) і телевізійних фільмів про конфлікт. Сама Сем розмірковує про В'єтнам: “*On the evening news, a report from Vietnam – it was during the fall of Saigon, in 1975, she thought – showed some people walking along a road with bundles on their back. Some were carrying babies in their arms Army jeeps chugged along the road. The landscape was believable – a hill in the distance, a paved road with narrow dirt shoulders, a field with something green planted in rows. The road resembled the old Hopewell road that twisted through the bottomland toward Paducah. For the first time Vietnam was an actual place*” [3, 61] (У вечірніх новинах, репортаж із В'єтнаму – це було під час взяття Сайгона, в 1975 році, подумала вона, – показали якихось людей, що йшли по дорозі, з клунками на спинах. Деякі несли на руках дітей, а попри них пухкали армійські джипи. Пейзаж був правдоподібним – пагорб на відстані, асфальтована дорога з вузькими брудним узбіччям, поле з чимось зеленим висадженим рядами. Дорога нагадувала стару хоупвелську дорогу, що крутилася попри плавні до самого Пад'юка. Вперше В'єтнам був не вигадкою).

В'єтнам тут матеріалізується через телевізійний світ: “*They probably didn't have these trees over there. Rice paddies weren't real to her. She thought of tanks knocking down the jungle and tigers sitting under bushes. Her notions came from the movies*” [3, 210] (Ймовірно, тих дерев там не було. Рисові поля не були справжніми для неї. Вона думала про танки, які трощать джунглі і тигрів, що сидять під кущами. Її уявлення нав'ювалися фільмами). Сем почувалася справжньою у уявному світі, який вона створила зі спогадів у щоденнику батька та телепрограм і кіно.

Можна знайти не один натяк на усвідомлення Самантою себе як особи чоловічої статі, коли вона намагається асоціювати себе зі своїм покійним батьком. Сем дивиться на його фотографію і розуміє, що “*The soldier boy in the picture never changed. In a way that made him dependable*” [3, 66] (Солдат на фото ніколи не змінювався. На нього можна було покластись). В романі відбувається еволюція героїні від цього невизначеного стану до гендерної ідентифікації, яку можна в якійсь мірі назвати жінкоподібною. Проте Сем все ще балансує між чоловічими схильностями та жіночою чуттєвістю: “*Although Sam's warmer response to Irene's baby after the swamp episode illustrates that she has balanced her masculine proclivities with a feminine sensibility, her admission [while watching Irene's husband and the child] that it makes her 'feel strange to see a grown man playing with a baby,' indicates that Sam is still thinking in stereotypical terms where gender roles are concerned*” [2, 246] (Хоча децю тепліша реакція Сем на дитину Ірен після так званого «болотного» епізоду вказує, що вона збалансувала свої чоловічі схильності із жіночою чуттєвістю, її сприйняття [спостереження за чоловіком Ірен з дитиною], що змушує її «відчувати себе дивно, бачачи, що доросла людина грається з дитиною», вказує на те, що Сем міркує над ситуацією стереотипами гендерної приналежності). Таким чином, у Саманти розвивається більш жіночий погляд на речі, хоча вона, як і раніше, знаходиться у стані невизначеності. В постмодерністській літературній критиці категорія «гендера» є неоднозначною та «компромісною». Перспектива постмодерністського розуміння поняття гендерних відмінностей полягає в тому, що самого розрізнення як такого немає. Людина сприймається не як представник певної статі, а як соціокультурна особа.

Постмодерністські риси роману Боббі Енн Мейсон «В країні» (Bobbie Ann Mason “*In country*”) полягають у використанні мінімалізму та відмові від модерністської схильності до психологічної рефлексії. Класичне впровадження «coming of age» у структуру твору не позбавляє роман постмо-

дерністської «невизначеності» гендерної ідентичності персонажів твору, де йдеться про проблему дорослішання дівчини, а не хлопця, як прийнято у класичній літературі. Неоднозначність самоідентифікації головної героїні роману Саманти проявляється в психологічних особливостях її поведінки, зображених автором. З підліткового віку вона переходить до стадії дорослішання та її погляд на гендерну приналежність дещо змінюється, стає більш фемінним.

Отже, духовна атмосфера сьогодення вимагає розрізнення понять «стать» і «гендер». Перспективним є дослідження постмодерністської ідентичності у творчості американської письменниці Боббі Енн Мейсон.

Список використаних джерел

1. A Glossary of Feminist Theory/ Ed. by Sonya Andermahr, Terry Lovell and Carol Wolkowitz. – New York: Oxford University Press, 2000. – P.102.
2. Graybill M.S. Reconstructing/Deconstructing Genre and Gender: Postmodern Identity in Bobbie Ann Mason's *In Country* and Josephine Humphrey's *Rich in Love*/ Mark S. Graybill – Critique. – 2002. – № 43:3. – P. 239-260.
3. Mason B.A. *In Country* /Bobbie Ann Mason. – New York: Harper & Row, 1985. – 256 p.
4. O'Brien T.D. Oppositions in *In Country* / O'Brien, Timothy D. – Critique. – Winter, 2000. – Vol. 41. – Issue 2. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00111610009601585?journalCode=vcrt20#.Ui6Klcbxq70>
5. Pollack H. «From Shiloh to *In Country* to Feather Crowns: Bobbie Ann Mason, Women's History, and Southern Fiction/ Harriet Pollack. – Southern Literary Journal. –1996. – № 28 (2). – P. 95-116.
6. Scott J.W. Millennial Fantasies: The Future of «Gender» in the 21st Century / Joan W. Scott. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kegs.org.ua/RUSSIAN/text.html>
7. Standing E. Postmodern Approaches to Gender, Sex, and Sexuality / Edmund Standing. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.butterfliesandwheels.org/2004/postmodern-approaches-to-gender-sex-and-sexuality-a-critique>
8. Tuana N. Re-fusing Nature/Nurture // Hypatia Reborn. Essays in Feminist Philosophy / Ed. by Azizan Y.Al-Hibri and Margaret Simons. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990. – P.77.

Summary. The article deals with the problem of identity and gender identity in particular in the process of growing up in the context of contemporary American postmodern “coming of age” fiction on the example of Bobbie Ann Mason's novel “*In country*”.

Keywords: postmodernism, Bobbie Ann Mason, “coming of age”, maturation, gender identity.

УДК 811.111'42: 821.111 – 3.Д1/7.08

Т.В. Мітроусова

ОНОМАСТИЧНИЙ ПРОСТІР РОМАНУ ДЖ. ДЖОЙСА “ФІННЕГАНІВ ПОМИН”

Стаття присвячена власним іменам, функціонування яких у романі Дж. Джойса “Фіннеганів Помин” є необхідною умовою для повного розкриття змісту та окремих аспектів тексту.

Ключові слова: онім, апелятив, денотат, семантика.

У сучасній лінгвістиці тексту одне з найважливіших питань художнього текстотворення є питання лексичної організації твору. В лексичному наповненні твору власні імена мають особливий статус (вони ще оніми, пропріальна лексика, ономастичні одиниці), оскільки сприяють осягненню і глибинного змісту, і системи контекстних та інтертекстових зв'язків; оніми – “складові стилю письменника” [5, 15], невід'ємний елемент форми твору, важлива частина його образної системи. Залежно від жанру, ідейно-художнього змісту, просторово-часової організації художнього тексту автором використовуються різноманітні варіанти комбінаторики називних знаків. Вибір форми найменування залежить, перш за все, від ставлення автора до названого, комунікативної ситуації, соціального статусу носія. Зокрема, стилістичні функції онімів в художній літературі досліджували Н.В. Васильєва, Ю.А. Карпенко, співвідношення ономастикону поетичного і реального, системність поетичної ономастики, її завдання в

художньому тексті – В.Н. Михайлов, Г.А. Силаєва, О.И. Фоякова, поетику власних назв – В.М. Калінкін, Е.Б. Магазаник, А.А.Фомін, процеси номінації – М.Е. Рут, А.В. Суперанська та ін. Ономастику творів англomовних письменників за останнє десятиріччя вивчала дуже невелика кількість українських дослідників-ономастів, а саме М.В. Бережна, А.О. Невструєва, О.Д. Петренко, С.М. Співак на матеріалі творчості Дж. К. Роулінг, Р. Дала, Т. Гарді, В. Ірвінга, Дж.Ф. Купера, Р. Бредбері, Н. Готорна та ін.

“Фіннеганів Помин” Дж. Джойса – роман-експеримент, найдивовижніший художній винахід ХХ століття, де використана техніка відкриває сфери свідомості, раніше недосліджені. Складна композиція роману, за задумом автора, втілює насамперед всесвітню історію, де всі миті часу позначають “тепер” і передають це у просторі ночі; зміна персонажів, місць, імен призводить до нерозпізнаної фабули.

Ономастичний простір роману вражає багатством і розмаїттям. Тут наявні різні способи номінації – запозичення “реальних” назв і імен із сучасної автору і попередніх епох; перенесення вже відомих літературних імен і назв на нові образи, створення онімів за різними моделями (наприклад, за допомогою різних існуючих і штучних мов шляхом складення основ, утворення імен-словосполучень; семантичного онімікону (метафоричного, метонімічного, гібридизації).

Необхідність максимально відокремити вторинний світ роману від реальності змушує Джойса відкидати або змінювати онімні моделі, поширені в англійській мові. Найчастіше онім конструюється з апелятивів англійської мови, при цьому оніми, створені за вже відомими мовними моделями, зустрічаються рідше, ніж штучно сконструйовані автором.

Прагнучи реалізувати географічну та мовно-культурну специфіку вторинного світу роману, Джойс орієнтується на такі групи онімів (посилаємося на дослідження О.Ю. Карпенко, яка аналізує ономастичні системи з погляду когнітивної лінгвістики [3, 28]), а саме: домінантні для письменника – антропонімічний фрейм (поєднує іменування людей) і топонімічний (географічні назви), решта – ергономічний фрейм (власні назви суспільних, ідеологічних об’єднань людей), теологічний (назви богів, божеств, демонів), зоохімічний (клички тварин), космохімічний (природні космічні об’єкти, їх поверхні), хрононімічний (назви подій, відрізків часу), хрематонімічний (матеріальні предмети, що можуть змінювати своє місцеположення), ідеонімічний (назви духовних предметів – творів письменників та інших митців) – використовуються нерівномірно.

Ономастикон роману зазнає впливу міфопоетичних традицій. У художньому просторі митець прагне відтворити цілий всесвіт із розмаїттям імен, історій та повторів, а роман має відтворитись у кожній маленькій частині. Слова-трансформери вміщують інші слова, а вигаданий словесний всесвіт розкриває симетрію на різних рівнях роману, образи, породжувані іншими. Як відомо, засновник функціоналізму в етнографії Б. Малиновський висунув так звану теорію потреб “needs”, відповідно до якої всі елементи, що складають культуру архаїчного племені (від власної назви до міфу) виникають як відповідь на певне питання, яке продиктоване нагальною потребою [цит. за: 9, 6]. Звідси найменування – це абсолютна необхідність, пов’язана із глибинною сутністю людини, своєрідний символ, що співвідноситься з природою індивіда. Міфологічне усвідомлення власної назви як внутрішньої субстанції націлене на відгадування сутності людини через її ім’я. Трактування міфологічною свідомістю власної назви як іншого “я” людини передбачає “первинний акт ім’яположення та образ того, хто надав ім’я, створив речі та їх імена” [9, 7]. В архаїчному суспільстві називання речей розглядається як заключний етап творення деміурга, назване ім’я матеріалізується, перетворюючись в елемент структури світу. Називання як акт творення в міфопоетичній свідомості вимагає й заміну імені при переході особи в інший соціальний чи віковий клас (що сприймається як переродження, перевтілення), приховування “справжнього” імені, наявність при цьому цілої низки інших імен. Антропонім – невід’ємний елемент форми “Фіннеганового Помину”. Головні герої, подружжя Ірвікерів, втілюють: він – НСЕ – універсальна людина, подрібнюється на багатьох героїв, вона – ALP – це і міфічний райський птах, і богиня-мати; в образі курки Бідді вона збирає уривки листа (всесвітньої історії) на смітнику й рештки свого пошматованого чоловіка Осіріса. Дослідниця М. Квінтеллі-Нірі стверджує, що “коли герой змінює форму, він або є несприятливим до фізичних ушкоджень, захищаючи себе від ворога ззовні, або до психологічної шкоди, що може прийти зсередини. Таким чином, метаморфоза передбачає і захист, і самообман” [13, 62]. У перетворенні постає принцип гомології, відтак, у прадавній картині світу все наявне в усьому.

У романі згадуються реальні історичні персони самого різного ґатунку (історичні діячі, письменники, митці, учені і мислителі та ін.), чий імена поряд з вигаданими героями виконують певні стилістичні функції. Такі імена приймають участь у створенні історичного та національного колориту, авторської позиції, викликаючи певні асоціації, оціночне сприйняття тексту, характеризуючи мовну особистість Джойса як таку, що має своєрідне бачення світу.

Антропоніми представлено різними структурними типами (одночленні, двочленні, трьохчленні моделі): одне з прізвищ головного героя “Porter” [12, 72. 3; 91. 15; 388. 15; 561. 3];

головний герой – це одночасно: Марк, Фіннеган, Свіфт, Ной, Фін МакКул; Анна Лівія Плюрабель (ALP), її дочка Іссі (вони ж Стелла/Ванесса, Еліс Ліддл/Іса Боумен, Ізольда Ірландська/Ізольда Британська).

У першому реченні “... riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs ...” [12, 3] (“... той потік річки, повз церкву Адама й Єви, від закруту берега до вигину саги несе нас найлегшим шляхом кругооберту назад, до замку Хоут та його околиць”) – найулюбленіший принцип Джойса “все у всьому”: не лише географічна вказівка, а й повна двозначність, “Адам та Єва” відносяться і до церкви на березі, і до праотців (натяк на мінливість людської долі); їх гріхопадіння пов’язується з падінням Тіма Фіннегана й Ірвікера, на ім’я якого вказують перші букви слів “Howth Castle and Environs” (“замок Хоут та околиці”): НСЕ (Humphrey Chimpden Earwicker), що також означає “Here comes everybody” (“сюди приходять кожен”); в наступному реченні, наприклад, слово “commodious” означає “просторий та зручний”, а також від ім’я ‘Commodus’ – син Марка Аврелія, “найгірший” римський імператор, чиє криваве та розбещене правління завершило епоху “п’яти добрих імператорів”. У Коммода був брат-близнюк, Антоній, який помер ще дитиною та сестра Луцилла, яка була однією з організаторів заколотів проти брата-імператора (тут натяк на трьох дітей головного героя роману); онім “Tristram” – від імені піктського принца Дростана (VIII століття) та Тристана, героя середньовічного роману, небожа корнуольського короля Марка, коханця Ізольди Ірландської; до того ж, сер ‘Amory Tristram’ – один із норманських завойовників Ірландії, перший граф Хоута; онім “top sawyer” – робітник на лісопилці або той, хто займає високе положення, також “Topsawyer’s Rock” – гори на річці Оконі, штат Джорджія в Сполучених Штатах; згадка Том Соєра, одного з головних персонажів романів Марка Твена.

Поряд з антропонімами важливу роль відіграють у “Фіннегановому Помині” топоніми, яким притаманний здебільшого історичний компонент. Топонімія втілюється через гідроніми (назви водних об’єктів), ойконіми (назви населених пунктів), хороніми (назви частин світу, територій, країн), ороніми (назви гір, пагорбів). Так, наприклад, слово “osonee” – місто Дублін в окрузі Лоуренс, штат Джорджія, Сполучені Штати, збудовано на берегах річки Оконі, через те, що передгір’я нагадувало ірландським переселенцям територію батьківщини+“oshone” – вигук жалю чи смутку.

Ірландська топоніміка перетасована з іншими географічними назвами світу, що особливо наочно в третій книзі роману (третьої частині), де цілий перелік назв середньовічного Дубліна (“Giglottes Hill, Skinner’s Alley, Big Butter Lane, Keyser’s Lane, Hanging Tower”); все, що відбувається у цьому місці, відбувається кругом (одночасно це Фенікс-парк, Едем, поле битви – Ватерлоо, Париж, Нью-Йорк, Москва, польський Люблін (каламбур з назвою Дублін), Польща (“Poland”) стає “poolland”, що нагадує старовинну назву столиці Ірландії – “black pool” (“чорний став”), Вавілон; зустрічаються тут і Вестмінстерське Абатство (НСЕ ототожнюється із Парнеллом “некоронованим королем Ірландії”, чиї прибічники зрадили його саме в абатстві), і пагорб Хоут (це голова героя, адже він уособлює сплячого велета), назви, наприклад, фортець – “Star Fort” або південноафриканських місцин – “кор’є” [12, 16.10-18.16] і т. ін.

Пригадаємо, що до функціональних особливостей онімічної лексики залучають і її звукові форми. Явища повтору одного чи кількох приголосних у суміжних словах тексту (алітерація) та повтору голосних (асонанс) – надзвичайно виразні фонетичні засоби, вони можуть повторювати фонемами включеного в контекст оніма, акцентуючи його або виражаючи певний емоційний стан героя. Слід зауважити, що при написанні цього роману Джойс наполягав саме на звуковому сприйнятті читачем свого твору. Так, наприклад, подібні явища до – “good help me Deus v Deus” [12, 162]; “Merus Genius to Careous Caseous” [12, 167] – зустрічаються ледь не в кожному реченні.

Специфіка образно-художнього осмислення слова відбивається і на функціях власних назв, які включені до складу “Фіннеганового Помину” – ідентифікації, перспективізації, стилізації та характеризуюча, ілюзіонуюча.

Функція ідентифікації в романі активізується за рахунок різноманітних ідентифікаторів, домінуючими серед яких є позначення роду діяльності і родинних стосунків. Присутність у тексті інтродуктивних стратегій дозволяє не тільки розвивати сюжет, але й підтримувати цікавість читача; створення ілюзії реальності вигаданого світу здійснюється за рахунок ілюзіонуючої функції, що відбувається за наявності онімів, залучених з реального онімікону; інформаційно-характеризуюча та емоційно-експресивна характеристики – це характеризуюча функція, яка спрацьовує за присутності семантично мотивованих онімів і їх відбитті на ономастичних моделях у мові. Емоційна експресія виявляється за допомогою онімів, які відрізняються високим ступенем звукотворчості; функція перспективізації відбивається у виборі способу називання, що висловлює певну позицію оповідача. Особливістю “Фіннеганового Помину” є поліфонізм голосів, що відбиває різні стани свідомості героя. При змінній фокалізації змінюється й обсяг знань, яки-

ми володіє оповідач, то звужуючись як оптичний прилад, то розширюючись, що характерно для перспективи всезнання;

За логікою сну слова вживаються у незвичному зв'язку і пов'язані вільними асоціаціями. Слово позначає самого себе, структури фраз теж не виключення, вони вказують на будову твору в цілому. Цей лінгвістичний калейдоскоп відкриває читачеві тотожність персонажів, змішування фактів, думок, символів.

Таким чином, переважна більшість уживаних у романі власних назв представлена антропонімами, що включають імена реальних осіб, потенційно реальних і вигаданих осіб, топонімами. Вони виконують роль ідентифікації, адресації, характеристичної, оцінки суб'єкта і топосу в поетичному тексті. Інші групи власних назв є менш частотними, займають периферійну частину онімного простору. Будучи експресивним центром уривку або цілого твору, ядром тропу чи стилістичної фігури, онім спрямовує до свого денотата, його ознак, асоціацій, що виконують оцінну функцію.

Список використаних джерел

1. Васильева Н.В. Собственное имя в мире текста / Н.В. Васильева. – М.: Академия гуманитарных исследований, 2005. – 224 с.
2. Калинин В.М. Поэтика онима / Валерий Михайлович Калинин. – Донецк: Юго-Восток, 1999. – 409 с.
3. Карпенко Ю.А. Специфика ономастики / Юрий Александрович Карпенко // Русская ономастика. Одесса: Изд-во Одес. гос. ун-та, 1988. – С. 3-18.
4. Магазаник Э.Б. Ономапозитика, или «говорящие имена» в литературе / Эммануил Борисович Магазаник. – Ташкент: Фан, 1978. – 146 с.
5. Михайлов В.Н. Лингвистический анализ ономастической лексики в художественной речи: учебное пособие / В.Н. Михайлов. – Симферополь: Изд-во Симферопольского гос. ун-та, 1981. – 28 с.
6. Рут М.Э. Антропонимы: размышления о семантике [Электронный ресурс] / М.Э. Рут // Известия Уральского государственного университета. Серия: «Гуманитарные науки: история, филология, искусствознание». – 2001. – № 20. – Вып. 4. — Режим доступа: [www.philology.ru/rut-01 .htm](http://www.philology.ru/rut-01.htm).
7. Силаева Г.А. Антропонимия художественных произведений Л.Н. Толстого: учебное пособие к спецкурсу/ Г.А. Силаева. – Рязань: Рязан. пед. ин-т, 1986. – 76 с.
8. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного / Александра Васильевна Суперанская. – М.: Наука, 1973. – 366 с.
9. Топорова Т.В. Язык в зеркале культуры: древнегерманские двучленные имена собственные // Татьяна Владимировна Топорова. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 253 с.
10. Фомин А.А. Ономастика «Фанданго» А. Грина: хронотоп и концептуальный план произведения / А.А. Фомин // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. 2001. — Выпуск 3. — № 17. – С. 133-146.
11. Фоякова О.И. Имя собственное в художественном тексте / О.И. Фоякова. Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1990. – 104 с.
12. Joyce, James. *Finnegans Wake* / James Joyce. – Penguin Classics, 1999. – 672 p.
13. Quintelli-Neary, Marguerity. *Folklore and the Fantastic in Twelve Modern Irish Novels* / Marguerity, Quintelli-Neary. – Westport, CT: Greenwood Press, 1997. – 170 p.

Summary. The article is devoted to proper names, functioning of which in James Joyce's "Finnegans Wake" is a necessary condition for complete revealing of content and separate aspects of the text.

Key words: *onim, appellative, denotation, semantics.*

НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ РОМАНУ «МАНУСКРИПТ З ВУЛИЦІ РУСЬКОЇ» Р. ІВАНИЧУКА

Стаття присвячена проблемі наративних моделей історичної прози, що сформувалися в другій половині ХХ століття. На прикладі роману Р. Іваничука простежено використання широкого спектра наративної структури, культивування символіки, психологізму, готичних і барокових засобів поетики. Доведено, що постійне оновлення романної форми в історичному жанрі передбачає трансформацію оповідних форм.

Ключові слова: історичний роман, наратив, «цитатний дискурс», психологізм, внутрішній монолог.

Наративне експериментування поряд із посиленням мислительної енергії засвідчили значні видозміни жанру історичного роману в 70 – 80-і роки ХХ століття. Творчість письменників, дослідників минулого, все частіше стає об'єктом вивчення з погляду наратології, «зокрема, в плані комунікативних можливостей тих наративних моделей, які активно творить і використовує автор» [2, 2]. Нових підходів, серед яких і залучення методів наратологічного аналізу, потребує на сьогодні історична проза Р. Іваничука. Його «Манускрипт з вулиці Руської» привернув увагу читачів і критиків особливим типом «організації історично правдоподібного часопросторового континууму» [2, 12], химерно-бароковим стилем, розгорнутим на історичному полотні. Та обставина, що твір, написаний 1979 року, виходив за рамки соцреалістичної естетики, і тяжів до готичного дискурсу, заакцентована в дослідженнях Н. Бічуї [4], В. Дончика [7], В. Балдинюк [3], М. Ільницького [12] та ін. В контексті ідейно-естетичних та ідеологічних домінант 80-х років ХХ століття роман досліджено такими науковцями як С. Андрусів, І. Денисюк, Т. Салига, М. Слабошпицький, А. Шевченко, І. Яремчук. Отже, вивчення «Манускрипту...» має значні досягнення, однак його побудова з погляду наратологічного аналізу досліджена недостатньо.

Сам Роман Іваничук зараховує «Манускрипт з вулиці Руської» до чи не найвдаліших своїх творів [Див.: 9, 169]. І тому, мабуть, майже в кожному наступному полотні автор прямо або опосередковано звертається до своєї мистецької практики, яку він явив українському читачеві в романі про середньовічний Львів. Так, у «Нещоденному щоденнику» (2005) письменник говорить про ті імпульси, які спонукали його виробити «свій новий почерк у химерному романі «Манускрипт з вулиці Руської» [10, 56], і таким імпульсом, виявляється, була творчість Ніни Бічуї, під впливом якої певний час перебував Іваничук. Художні рецепти Н. Бічуї увійшли і до тексту найновішого історичного роману «Хресна проща» (2011), що має прямий стосунок до автожиттєпису Романа Іваничука. Твір містить цілу низку спогадових епізодів, епістолярних вкраплень, дружніх напучувань, серед яких і це: «...Напиши про середньовічний Львів, про перші братські школи, про юного Хмельницького, який вчився у єзуїтській колегії, й не забувай, що в ті часи на хрести соборів і шпилі веж замість голубів сідали ангели, що на Кальварію, тобто на Високий Замок, злітали-ся опівночі відьми на шабаш, що в білий день ходили містом дженджуристі паничі в циліндрах, а коли вони, вітаючись, знімали їх – люди жахалися, побачивши на тім'ях фраєрів сатанинські роги; що лихварі ставали меценатами, збагнувши потребу шкіл, <...>, що юні спудеї, які згодом вийдуть під Жовті Води, бачили на небосхилі неосідланого коня, який мчав до розпеченого сонячного круга...» [11, с. 114]. Адресантка закликає молодого автора унікаати збаналізованих схем, влити у свої книги хоч трохи абсурду, інакше нудьга реальності, яка переважає у творах на історичну тему, відверне від них найщиріших шанувальників. Дороговказом для молодого митця стали слова: «...І запам'ятай: кожен твій наступний твір мусить відрізнятись від попереднього передовсім формою, інакше читач перестане тебе шукати» [11, с. 114]. Тобто, фактично йдеться про співвіднесеність авторської наративної стратегії і горизонту читацького очікування.

Аналізований роман розпочинається твердженням, що автор-львів'янин знайшов на вулиці Руській літопис якогось міщанина. «Перший запис датувався в нього 1585 роком, останній – 1611» [8, 6]. Композиційна рамка замикається словами: «Приблизно таким, пам'ятаю, був останній запис у манускрипті» [8, 198].

У творі два оповідачі: колишній власник манускрипту середньовічний лихвар Лисий Мацько і наш сучасник, письменник-анахорет, який «більше місяця вдень і вночі просидів у своїй замкненій квартирі над зотлілими аркушами» [8, 6]. У композиційному обрамленні оповідача ототожнено з самим автором, який артикулює свої творчі наміри, декларуючи настанову на історичну і психологічну достовірність: «Незважаючи на те, що я дещо знаю про ту добу, коли боротьба православної людності проти католицизму набирала антифеодального звучання, манускрипт відкривав зовсім незнайомий світ середньовічного міста. З позовклих листів поставали люди з їх

способом мислення, з їх віруванням, психологією; я читав-перечитував рукопис і поволі сам став сучасником описуваних подій» [8, 6 – 7]. У передмові наратор перепрошує читача за свою необачність, за непрофесійне поводження зі знайденим скарбом. Залишений на повітрі, манускрипт зітлів, отож наратор наразі володіє лише пам'яттю про манускрипт, лише окремими фрагментами написаного. Однак літопис живе у його свідомості та підсвідомості, після втрати тексту оповідач відтворює його не лише на рівні зроблених раніше нотаток, подаючи свою рецепцію історії, а й на рівні коду, на рівні генетичної пам'яті.

Говорячи про залежність художнього тексту від специфіки розповідної техніки, Т. Гаврилів слушно відзначає: «Наше ставлення до світу виявляється у тому, як ми його, світ, ословлюємо. Ословлення світу – це оповідання історій про світ. Історій про світ оповіджено так багато, що світ раптом став оповідженою історією. Сьогодні кожна спроба оповісти свою історію про світ – то творення палімпсесту» [5, 23]. Як «оповіджена історія» середньовічного Львова, «Манускрипт з вулиці Руської» справді нагадує палімпсест, адже письменник воскрешає, відновлює первісний текст, накладаючи на його канву текст новий. В результаті створюється багаторівнева текстура, відкрита для активного читацького сприйняття.

Наявність двох оповідачів, двох паралельних площин (літописної та розповідної) визначає і нарративну стратегію твору, і його архітекtonіку. Історія вводиться в наратив завдяки «цитатному дискурсу» (Ж. Женнет). Втрачений рукопис автор-оповідач уривками диктує з пам'яті. Вказуючи на наближеність свого роману до літопису, оповідач практично кожен розділ відкриває традиційним для літописця розповідним сегментом: «Року 1611, 26 юля. Клопітну ніч провела Абрекова...» [8, 9]; «Року 1595-го. ...А єпископ Балабан насміхався над братчиками: «Хто мя судити має – шевці, кравці, кушнірі? Якийсь Рогатинець у них за патріарха, а Красовський за митрополита» [8, 67]; «Року 1611, 28 дня місяця юля. Мовлять, же вчорайшої ночі на Кальварії шабашувала нечиста сила» [8, 149]; «Року 1611, 29 юля. А суд був неправий, і Христос на розп'ятті відвернув голову, бо не міг дивитися на шидерство, волаюче до неба о помсту» [8, 180]. Кожен із цих сегментів, будучи епіграфом до певного розділу роману, виконує роль метанаративного знаку, маркує подальші події, створює ілюзію багатовимірності тексту. Як слушно зауважує В. Балдинюк, «вплітання в наративне полотно інших жанрових складових (листи, документи, свідчення тощо) опосередковано так само виконує функцію впливу, переконування читача. Такі форми начебто «чужого» мовлення слугують додатковим аргументом на користь правдоподібності авторського тексту» [4, 64].

Авторська оповідь характеризується додатковою маркованістю, оповідач вдається не лише до художньої імітації літописного мовлення, а й до спеціальних сигналів-пояснень, завдяки чому в реципієнта посилюється ілюзія літописного стилю і складається враження істинності історичних подій. Навівши фрагмент «автентичного» тексту, автор у примітці вкінці сторінки ніби ненавмисне зауважує: «Надалі будемо вважати, що автор манускрипту – Лисий Мацько» [8, 87]. Або, розповівши про шляхетний вчинок Мацька Патерностера, який пожертвував свої заощадження на Львівську братську школу, вважає за необхідне тут-таки додати: «У манускрипті був такий цікавий запис: «Встид велій зело пойняв мою совість, кров моя – син первородний розворушив грішну й пожадливу душу батька, і я, зрозумівши вищий смисл живота людського, віддав на братство все, для чого жив, і коштувала мені та пасія дві тисячі сто сімдесят шість золотих і чотирнадцять грошів» [8, 173].

Таким чином, головним наратором у романі виступає Лисий Мацько. Бо він і свідок, і безпосередній учасник подій, і літописець, і коментатор. Показова самохарактеристика цього літописця: «Я – отакий собі Мацько аж з двома прізвищами. Називають мене Лисим, бо чомусь на моїй голові не виросло жодного волоска, а підписуюся Патерностер – так мене назвали, коли я був ще хлопчиком і навчався письма у дячка при Богоявленській церкві на Галицькому передмісті. Не знаю, чому дали мені латинську прозиванку, я ж бо православний русин, але то таке, обізвуть ніби на жарт, а чіпляється оте чуже ймення до людини, мов шевська смола до стільчика.

Мешкаю на Руській у наріжному будинку, вікна з моїх двох кімнат виходять на вулицю Шкотську, а у дворі в мене – свій підвал» [8, 23]. Мацько Патерностер виявляє свою симпатію/антипатію до конкретних учинків, відкриває думки і почуття людей, які його оточують. Однаковою мірою він наближений як до героїв, так і до реципієнта. Отож, характерною ознакою роману є такий наратив, де взаємодіє два голоси, що значно поглиблює інтелектуальну напругу діалогу автора з часом і читачем.

У центрі наративного тексту – завершена історія, яка стосується діяльності історичних Юрія Рогатинця, Івана Вишенського, Шимона Шимоновича, Богдана Хмельницького, Іова Борецького. Історії, викладені на основі манускрипту, розгортаються за принципом лінеаризації. Буття Львова постає у послідовному русі від кінця XVI до початку XVII століття. Велика увага приділена Львівському Успенському Братству, вплив якого у Львові особливо посилюється після 1586 року, коли антиохійський патріарх Йоаким надав йому права ставропігії, тобто церковної авто-

номії. До того соціальні, національні, релігійні права українців значно обмежувало магдебурзьке право, яке поширювалося лише на католиків. Українська людина Львова опинилася на околиці, на маргінесі. Відтоді і зберігає свою назву вулиця Руська. Про це з боєм говорить один із головних героїв Юрій Рогатинець у розмові з польським поетом Шимоном Шимоновичем: «З цехів нас вигнали, бо ми русини, в раду Сорока мужів прийняли і вірменина, і єврея, русина ж – ні. Гміни свої мають усі народності у Львові, крім русинів. Кожен ісповідує свою віру – русин мусить стати уніатом. <...> Нам щодня вбивають в голову: ти русин, ти гірший, ти упосліджений» [8, 142]. Свою незгоду з таким станом речей висловлює і молоде покоління, репрезентоване в романі образом Романа Патерностера, сина Лисого Мацька. Улюблений дидакал Іван Борецький доніс до свого учня той факт, що Львів – місто русинське, що це давня столиця Галицько-Волинського князівства. «З боєм і люттю доходило тепер до нього усвідомлення своєї нерівноправності в цьому місті, де чомусь первісний господар-русин мусить жити у відведеному панамі кварталі, а не там, де йому хочеться» [8, 90].

Незважаючи на те, що за жанром «Манускрипт...» – це історичний роман, світ героїв з реальної площини трансформується у площину віртуальну. Розкриваючи риси українського менталітету у непростий період буття нації, проникаючи в художню свідомість середньовічного львів'янина, його специфічне мислення, Іваничук послідовно звертається до барокової поетики, зокрема зооморфної і демонологічної образності. Крізь її призму письменник роздивляється тогочасне суспільство, аналізує вчинки людей, розриває суспільні та моральні проблеми далекої епохи. «Не для химерій і модної у свій час міфологічності я змалював чорта в «Манускрипті», – каже автор, – а тому, що в часи середньовіччя зло уособлювалося в мефістофелях» [11, 224]. Р. Іваничук дотримується фольклорних канонів зображення «нечистої сили»: «Чорт пронизливо свиснув, мітла шугнула через хату, влетіла у піч, комин розступився, Абрекова з чортом піднялася у вечірнє небо і за мить опинилися на Кальварії, недалеко Високого Замку, на тому місці, де пекельна нечисть завжди справляла свої заботи» [8, 155].

Події в романі, як на те вказує і заголовок, локалізуються на вулиці Руській. Постає ансамбль споруд Успенського братства, вежа Корнякта, костюл святої Магдаліни, церква Святого Юра, синагога Золотої Рози, Жебрацька каплиця, палац венеціанського консула Массарі. Руська вулиця, як композиційна рамка, як сюжетний вузол, пов'язує в одне ціле низку різнопланових історій, викладених у формі оповіді чи розповіді. Тут у Великодню неділю розігрується містерія мук Христових і його звитяги над пеклом, інсценізується взяття Смоленська польним гетьманом Жолкевським, тут відбувається сутичка спудеїв братської школи з вихованцями єзуїтської колегії, здійснюється кривава езекуція над Пилипом Дратвою, тут виголошує свою проповідь мніх Іван Вишенський, а цнотлива Гіза освідчується Рогатинцю в коханні. Водночас жителі Руської ставали свідками ще й містичних подій, бо «в Жебрацькій каплиці вряди-годи з'являлася, а потім зникла чудотворна ікона Божої Матері; у страсний четвер на вікні кам'яниці Гуттера проступав на склі Ісус – весь у кривавих ранах. І то ще нічого: в судовій залі ратуші донедавна літала опівночі домовина з останками якогось міщанина, невинно засудженого до страти» [8, 89].

У тексті роману простежуються не лише просторово-часові, але й, що важливо, ціннісні зв'язки між подіями. Сюжетній лінії розповіді передують недавні реляції, очолювані Северином Наливайком. Вони час від часу постають у згадках героїв. Водночас накреслюється перспектива хмельниччини. У творі, щоправда, на маргінесі основної сюжетної лінії, присутній юний Зіновій Хмельницький, учень Львівської єзуїтської колегії. У душі він носить мамину пісню «Ой Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?», а ще її слова: «Ти ж народився тоді, коли закатували Северина Наливайка, а вивчишся – на Січ підеш, писарем станеш» [8, 176]. Так у розповідь включається пролепсис, тобто такий нарративний прийом, «коли відбувається несподіваний перехід до майбутнього зображуваних подій, поданих у теперішньому часі» [13, 297]. Майбутнє відносно теперішнього часу передає і фінальний пролепсис, який дистанціює від сучасного моменту події визвольної війни проти шляхетського панування. Завершуючи розповідь, письменник змальовує картину, де зображено, як дикого рожевого коня намагаються зловити польські жовніри. Але Зіновій з приятелем Марком розрубують аркан, і звільнений кінь мчить «на червоний круг сонця» [8, 201]. Глибокий підтекст, явно окреслена перспектива, символічний натяк на майбутню долю криються у словах молодого Хмельницького: «На волі мій кінь, на волі... Я ще його осідлаю, побратиме» [8, 201]. Образ рожевого (вогняного) коня як провісника майбутнього, як уособлення непокореного духу, бунтарського пориву увійшов до «Манускрипту з вулиці Руської» з народного епосу, з фольклорних уявлень. Образ, який до того ж овіяний ще й живописною та літературною традицією (досить згадати «Купання червоного коня К. Петрова-Водкіна, «Кінь з рожевою гривовою» В. Астаф'єва), декілька разів зустрічається у тканині твору: то у видіннях новіція Зіновія, то в помислах захисника православної віри Юрія Рогатинця. Саме Юрій все життя робить для дикого коня сідло.

Для роману визначальним є поєднання широкої палітри засобів нарративної стратегії з психологічним аспектом зображення. При тому домінантним засобом характеротворення виступає внутрішній монолог. З трьох основних його типів – монолог-роздум, монолог-мрія, монолог-спогад (В. Фащенко) – письменник надає перевагу першому. Структура монологу-роздуму підпорядковується самовираженню характеру персонажа. Зображаючи з погляду Юрія Рогатинця події, в яких він бере найактивнішу участь, наратор простежує рух свідомості персонажа, а разом із тим передоручає йому власні думки. Так, у зв'язку з хронологією подій, окресленою в романі, письменник розглядає важливу проблему єдності церков, що упродовж тривалого часу є об'єктом пильного вивчення і дискусій науковців. Вільна орієнтованість Романа Іваничука у перипетіях Берестейського собору дозволяє йому вкладати в уста улюбленого героя монологи, які не лише увиразнюють суперечності доби і свідомості тогочасної людності, а й унаочнюють письменницький дискурс. «Сумніви увірвалися ордою в душу Рогатинця, в сумнівах шукає він виправдання для свого вчинку, в сумнівах хоче визначити самого себе – ким він був, ким став, ким повинен бути далі. Не марнославство мучить його – Юрій завтра прийде перед очі товариства і скаже все, що передумав, і прощення проситиме за зраду; він готовий стати найпростішим братчиком, але йому необхідно нині переконатися в доцільності розпочатого ним чину. А що, коли мають рацію єпископи, які прагнуть єдності, а не розколу костелу й церкви? А що, коли правда за Вишенським, який закликає не до боротьби, а до самовдосконалення? А що, коли Наливайко – не захисник, а кровопролитник, який вицідить кров з народу, а нової ніде буде взяти?»

Хто правий серед нас: просвітитель, войовник, анахорет чи примиренець? Ми не знаємо, бо переломлюється епоха і вона сама шукає поміж людьми речників, пробує, вивіряє, знаходить, відкидає, ми – породження її» [8, 68 – 69].

Структура процитованого уривку – майстерний зразок поєднання внутрішнього і невластне прямого мовлення. У міру загострення конфлікту внутрішнє мовлення Юрія Рогатинця вбирає мовні партії інших персонажів – Івана Вишенського, Шимона Шимоновича, Івана Красовського, Грети, Гізі, Марка, Зіновія. Показовим з цього погляду бачиться епізод страти Пилипа Дратви. Присутній на езекуції Рогатинець пригадує чужі думки, зокрема Вишенського: «Народ повинен мати мучеників» [8, 147]. Далі внутрішнє мовлення Юрія Рогатинця діалогізується, відтворюючи його незгоду з позицією монаха-відлюдника: «Ти кинув гнівне й правдиве слово, мов Христос. Тільки син Божий не тікав у пустиню, а жив серед людей, учив їх і наставляв. Ти ж утік» [8, 147]. Важкі роздуми героя перериває могутній спів «Смертю смерть поправ!», яким натовп відгукнувся на стоїцизм Дратви і погрози ціпаків. «Юрій обводив поглядом натовп, він думав про те, що спів цей породили і людське горе, і слова міха Йвана, і братська праця, – багато чуто голосів, немов у партесному хорі, й від сьогодні цей хор буде множитися, мов ряска на воді» [8, 148]. Фокус нарації персонажа, будучи елементом авторського бачення ситуації, моделює узагальнену схему народного прозріння, актуалізує й увиразнює визначальні дискурси доби.

Отже, «Манускрипт з вулиці Руської» Р. Іваничука предметно засвідчує, що поява нового типу історичного роману у другій половині ХХ століття – «роману мислячого» – пов'язується не лише з його філософсько-художньою багатомірністю і виходом на вічні проблеми людської екзистенції, а й із нарративним експериментуванням, трансформуванням оповідних форм і моделей. Домінантою нарративної стратегії письменника, яка виявить себе і в пізніших його творах («Шрами на скалі», «Орда», «Хресна проща»), є одягання маски літописця, книжника, анахорета, який невтомно студіює давні манускрипти.

Список використаних джерел

1. Андрусів С. ...Як на святій сповіді / Стефанія Андрусів // Слово і час. – 1991. – № 2. – С. 48 – 53.
2. Балдинюк В. Наративні моделі сучасної української історичної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука) : автореф. дис... канд. філол. наук / Віра Балдинюк. – К., 2004. – 20 с.
3. Балдинюк В. «Паралельна агіографія» і авторський наратив: комунікативний аспект у романі Валерія Шевчука «Око прірви» / Віра Балдинюк // Слово і час. – 2003. – № 2. – С. 63 – 69.
4. Бічуя Н. Розіткнене коло слова або ж свято визнання / Ніна Бічуя // Дзвін. – 1995. – № 5. – С. 121 – 123.
5. Гаврилів Т. Знаки часу. Спробт прочитання. – Івано-Франківськ : Плай, 2001. – 228 с.
6. Денисюк І. Мислячий історичний роман / Іван Денисюк // Іваничук Р. Яничари. – Львів : Каменярь, 1992. – С. 3 – 8.
7. Дончик В. Духовний вимір прози Р. Іваничука / В. Г. Дончик // Дивослово. – 1999. – № 5. – С. 54 – 56.
8. Іваничук Р. Манускрипт з вулиці Руської: історичний роман / Роман Іваничук. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 204 с.

9. Іваничук Р. Нещоденний щоденник / Роман Іваничук. – Львів : Літопис, 2005. – 216 с.
10. Іваничук Р. Хресна проща : Романний триптих / Роман Іваничук. – Львів : ЛА «Піраміда», 2011. – 284 с.
11. Іваничук Р. Чистий метал людського слова / Роман Іваничук. – К. : Рад. письменник, 1991. – С. 167 – 171; 218 – 227.
12. Ільницький М. Драма без катарсису. Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття // На перехрестях віку : У трьох кн. / Микола Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. 2. – С. 312 – 685.
13. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).
14. Салига Т. Високе світло: літературно-критичні студії / Тарас Салига. – Львів : Каменяр; Мюнхен : Український Вільний Університет, 1994. – 270 с.
15. Шевченко А. Роман Іваничук: «Минувшину згадують, дбаючи про майбутнє» / А. Шевченко // Дивослово. – 1999. – № 5. – С. 54 – 58.
16. Яремчук І. «...Але найбільша з них – любов» / І. Яремчук // Дивослово. – 2004. – № 5. – С. 46 – 56.

Summary. Article is dedicated to the problem of narrative models of historical prose, which were formed in the second part of the XXth century. On the material of prose by R.Ivanychuk the wide spectrum of narrative structure, symbolism cultivation, psychologism, Gothic and Baroque means of poetics are traced out. It is proved that constant renovation of novel form in historical genre causes transformation statement forms.

Key words: historical novel, narrative, «quotation discourse», psychologism, inside monologue.

УДК 811.161.2-3.09

І.А. Насмінчук

ЗАГОЛОВОК У СИСТЕМІ ПОЕТИКАЛЬНИХ ЗАСОБІВ ПРОЗИ МАРІЇ МАТІОС

У статті на прикладі оповідань «Юр'яна і Довгопол», «Анти-Марія», «Нація», «Апокаліпсис», повістей «Життя коротке», «Млин мерців», роману «Солодка Даруся», «Містер і місіс Ю в країні укрів» здійснено аналіз системи заголовків прози Марії Матіос. Особлива увага приділяється взаємовідношенню заголовків – текст. Доведено, що зміст заголовків кодується біблійними, фольклорними та інонаціональними контекстами.

Ключові слова: заголовковий комплекс, декодування, зміст, семантика, смислова домінанта, концепт.

Літературознавча наука розмежовує заголовки на три типи. До першого типу відносяться такі, що утворені за ім'ям певного героя, істоти, теми, міфічного персонажа, місця або часу дії. Заголовки другого типу – це заголовки тропи (порівняння, метафори, алегорії, метонімії, оксюмори тощо). Третя група охоплює заголовкові комплекси, які називають жанр твору. У художній практиці Марії Матіос зустрічаємо усі типи заголовків.

Заголовок є «структурним складником тексту, першою його вирізненою, графічно виділеною архітектонічною частиною» [7, 211]. На його особливу роль у системі формально-змістових складників вказував Л. Виготський. Будь-яке мистецьке явище, за його визначенням, являючи собою органічне ціле, постало з абсолютно різних елементів, організованих ієрархією зв'язків і погоджень. І в цьому складному цілому завжди виявляє себе певна домінанта, яка і визначає побудову твору, смисл і назву кожної його частини. Серед цих домінант варто насамперед виокремити заголовок, оскільки він першим «несе в собі розкриття найважливішої теми» [3, 152]. І. Кочерга називав заголовок «душею твору». Заголовки – це ціла поетикальна система, яку виробила М. Матіос на шляху опанування технікою слова. Усі заголовки її творів виразно функціональні. В одних випадках вони вказують на центрального (-их) персонажа (-ів) («Солодка Даруся», «Юр'яна і Довгопол», «Анна-Марія», «Анти-Марія»), в інших окреслюють тему чи проблему («Життя коротке», «Нація. Одкровення», «Апокаліпсис»), ще в інших кваліфікують жанр твору («Бульварний роман», «Щоденник страченої», «Вирвані сторінки з автобіографії»), визначають місце або час події («Містер і місіс Ю-ко в країні укрів», «А на Петра вода тепла»), акцентують

певний образ-предмет, що має символічну вагу («Млин мерців» («Детектор»), «Гойданка життя», «Дім на піску», «Поштовий індекс»), гіперболізують подію, що відбулася («Армагедон уже відбувся»).

Органічний історизм образної свідомості М. Матіос, «скерованість на національну ідентичність» (Т. Гундорова) передає заголовок «Нація». Нація як провідний авторський концепт, як головна домінанта творчості конденсується у гранично стиснутій формі назви однойменної збірки. Виразно ремінісцентні заголовки циклів («Апокаліпсис», «Одкровення») «підключають» твори української письменниці до кодів світової культури. Апокаліпсис (Одкровення) «провіщає» майбутнє людства – боротьбу між Антихристом і Христом, «кінець світу», встановлення на землі «тисячолітнього царства Божого». У главі 8 вірші 7 «Об'явлення святого Івана Богослова» сказано про те, що на землю впали «град та огонь, перемішані з кров'ю. І спалилась третина землі, і згоріла третина дерев, і всіляка зелена трава погоріла» [2, 284].

Герої книги М. Матіос гостро відчувають апокаліптичність свого життя, це відчуття подається авторкою ще й як необхідна умова духовного прозріння та зцілення особистості. Абсурдний світ постає з картин, виписаних за законом градації: «Зло чинилося наліво і направо, незагнуздане зло людини супроти людини. Воно було страшніше, ніж зло звірини супроти звірини. / Розколений надвоє світ. / Розколені люди. / Розшматовані судьби. / І жадоба помсти. / Нескінченної, чорної помсти, кривавої бойні» [10, 89]. І таких прямих і непрямих натяків на апокаліптичні колізії двадцятого століття у циклі помічаємо чимало, тому важко погодитися з висновком Я. Голобородька про те, що назва «Апокаліпсис» є швидше умовною, метафоричною, ніж такою, що виражає текстову присутність [4]. У тексті книги є досить описів, позначених прикметами «кінця часів». Це і моторошні картини покарань, і тотальне святотатство, і згадки про природні аномалії. Апокаліптичні мотиви накладаються на реальні події, описані в новелах «Вставайте, мамко», «Прощай мене», «Дванадцять службів», вони символічно винесені не лише у назву циклу, але й у заголовки творів, які виконують роль інтродукції в книзі. Есхатологічним диханням міфу позначені твори «Балада про власні поминки», «Реквієм», «...Бо день якийсь такий», «Головосіки – голову відсікти». Трагізм світовідчуття визначається як фатальністю подій, так і невігойним передчуттям того, що пекельні кола для людей тільки починаються. Не інакше, як в апокаліптичному напрямі формується сприйняття читача, коли перед його очима постають жахливі картини поруйнованих святинь-оберегів: «...Стоїть Фрозина під світанковою капличкою коло церкви – й не знає, чи ще молитися, чи вже ні: бо лежать обабіч каплиці білі кам'яні хрести, звезені з-перед людських обійсть і гостинців, перехресть і проклятих місць, з місць убійних і пропалих людей – і довгі ткани й вишиті рушники звиваються під хрестами, як відрізані коси» [10, 89–90]. Як бачимо, М. Матіос транслює ідею в загальноукраїнському і загальносвітовому напрямку саме семантикою заголовків збірки і циклу («Нація» – «Апокаліпсис» – «Одкровення»), тобто тим «мінімальним текстом, що виконує соціальні прагматичні функції, регулює відношення письмового тексту до відсутнього контексту» [12, 142]. Важливо наголосити, що четверте видання збірки «Нація» відкривається епіграфом, який є віршовим еквівалентом змісту усієї книги:

Не райські ворота, не райські – / Відкрився тобі Содом. / І попів садів гетсиманських, / І душ уселенський погром. / І не молитви – прокляття. / Життя не в житті – в бою. / І непримирненні браття / У братовбивчій краю [10, 4].

Найорганічніша для Марії Матіос така модель заголовка, яка заснована на спонукальній конструкції: «Признай свою дитину», «Не плачте за мною ніколи», «Прощай мене», «Просили тато-мама», «Вставайте, мамко...». Маючи високу енергетичну зарядженість, такі заголовки здатні владно втягувати читача у силове поле авторської ідеї, формувати у реципієнта складний комплекс емоцій, настроїв і смислів, скеровувати процес сприйняття у відповідному напрямі. Поняття, взяті з національного етнотикету, здатні легко розгортатися у свідомості читача в асоціативний ряд. Досить часто назви надають перевагу родинному досвіду з такими домінантами, як батько, мати, дитина. Утворюючи трикутник, ці домінанти моделюють не лише гармонійну родину, а й досконалість Всесвіту, вони наголошують на незмінності ціннісних орієнтирів людини, на сталому світогляді українців, який в основі своїй є родовим. Подвійний статус заголовка як компонента конкретного тексту і як компонента традиції породжує різноманітні асоціації і забезпечує читача можливістю віднаходити конкретні джерела інформації.

Персонажною роману «Солодка Даруся» була «Трояка ружа», саме вона супроводжувала публікацію твору на сторінках «Сучасності» у 2002, 2003 роках. У текстовій тканині знайшла відбиток ідея «троякої ружі», перед тим сформульована у «Фуршеті». В останніх рядках «Солодкої Дарусі» йдеться про те, що «життя – то трояка ружа<...>. То чорне тобі покажеться, то жовте, а там, дивися, загориться червоним» [11, 171]. Цьому філософському узагальненню передують в романі епізод у Черемошнянській церкві, де Матронка завважує на Васюті Калинич святошну сорочку з «густими червоно-жовто-зеленими ружами», яка раніше належала іншій жінці. Чому ж письменниця надала перевагу нейтральнішому заголовку, якому мусив поступитися такий ви-

шуканий, символічного звучання номінатив? Спробуємо висувати свою версію причини такої зміни. При тому не зайве буде зауважити, що витрактувати назву роману «Солодка Даруся» лише як «яскраву метафору», як це робить М. Якубовська [17, 163], очевидно, замало. Відомо, що заголовок, як органічна складова живого організму твору, «є насправду іпостассю самого твору – в його адресованій читачеві авторській інтерпретації. Авторська інтенція називання – це первинна інтерпретація твору з погляду його автора, адже будь-яка інтерпретація – це не що інше, як та чи та маніфестація пошукуваної сутності – шляхом переходу в іншу текстуальність» [16, 12]. Заголовний номінатив «Трояка ружа» веде читача до настрою пісенних рядків «червена ружа трояка, / мала я мужа пияка» [14, 227], горизонт очікувань читача пов'язується з темою нещасливої подружньої долі жінки, насправді ж у творі зовсім інша тема. Мабуть, виразно фольклорне звучання заголовка не влаштувало письменницю. Оскільки епічним центром роману є Даруся, авторка винесла її ім'я, яке в перекладі з грецької означає «дар», на обкладинку книги. Інтерпретацій, декодувань імені може бути багато, як і асоціативних ліній, пов'язаних із його символікою. Справжнім Божим даром дівчинка була спочатку для своїх батьків, далі – для Івана Цвичка, вона була дарована громаді заради очищення від гріха, хоча громада і не зрозуміла цього. Саме з образом Дарусі пов'язуються глобальні у своїй основі проблеми і мотиви, яким присвячено роман. Що ж до заголовкового означення, то «Словник української мови» подає цілий ряд значень слова «солодкий», зокрема такі: «який має приємний смак», «який викликає приємні відчуття, дає насолоду», «близький і рідний серцю, милий», «підкреслено ласкавий, надмірно або нещиро люб'язний, облесливий», «сердечний, щирий, приємний», «сентиментальний» [15, 446–447] і подібне. Марія Матіос не змушує читача довго думати над тим, у якому розумінні її Даруся «солодка», з перших сторінок твору заголовок вступає в контакт з текстом, внаслідок чого увиразнюється його семантизація. До речі, все, що пов'язане з солодощами, у тексті виділено курсивом: «...в селі собі думають, що Даруся не розуміє, що, аби не казати *дурна*, вони їй кажуть *солодка*» [11, 12]. У цьому контексті лексема «солодка» набуває значення «причинної». Позитивні асоціації, викликані поняттям солодкого, не встигнувши з'явитися, тут же зникають. До того ж виявляється, що сільська звичка називати Дарусю «солодкою» пов'язана не лише з психічним станом героїні, а й з її фізіологічними відчуттями. В селі намагаються не нагадувати Дарусі про цукерки, бо «від *солодкого* болить її голова і блює вона дуже» [11, 13]. Епізод першої частини, у якому Славко дрючить Дарусю цукеркою, виконує роль інтригуюче-тривожного натяку на щось, поки що не прояснене і для читача незрозуміле. Слово «солодкий» починає набувати смислової багатшаровості. Невловне «щось», пов'язане з матеріальною складовою – солодощами – невідступно переслідуючи Дарусю, творить атмосферу таємничого замовчування («*щось...вдаряло її ножем у серце*» [11, 14]; «щось сказало Дарусі, що треба шукати *холодної води*» [11, 15]; «після нападів болю щось її зганяло з ліжка» [11, 15], суть якого прояснюється лише з часом. Остаточне прояснення смислу назви відбувається наприкінці твору, де викладена «драма найголовніша». З огляду на вище зазначене навряд чи можна погодитися з висновком Івана Андрусяка про те, що новою назвою письменниця пішла на компроміс з не дуже вибагливим читацьким загалом, нібито звиклим до неускладнених філософськими глибинами заголовків на кшталт «Фуршет від Марії Матіос», «Бульварний роман». «Компроміс» нової назви, – намагається довести письменник, – полягає в переключенні читацької уваги з третього, філософського, на перший-другий, сюжетно-концептуалістський рівні тексту, що створює своєрідний дисбаланс між художнім завданням і його рецепціями». Насправді ж ніякого небажаного переключення чи розбалансування у сприйнятті твору під таким заголовком не відбувається [1].

Специфічною категорією у системі заголовкових комплексів є ім'я, власна назва. Антропоцентричних назв у прозі М. Матіос небагато. Це, крім «...Дарусі», оповідання «Анна-Марія», «Анти-Марія», «Юр'яна і Довгопол», роман «Містер і місіс Ю-ко в країні укрів». Опозиція «Марія» – «Анти-Марія» (тобто непорочна Діва Марія і грішна Марія-Магдалина) бере початок з новозавітної частини Біблії. Зіставляючи первісне значення семантики імені з тим змістом, який вкладений в образ героїні, приходимо до висновку, що оповідання можна розглядати як перегук-консолідацію з біблійною тезою про двоїстість людської (в даному разі жіночої) натури. Крім того, заголовок твору відсилає до однойменних поезій Є. Маланюка і Л. Мосендза. Так, Л. Мосендз у вірші «Антимарія» (1933) писав: «Залиш мене, спокуснице! З тобою / Зникає сумнів, відмира надія!.. / І бачу я, що ти... – ти не Марія» [13, 626–627]. Образ анти-Марії розгортається у висловлюванні героя оповідання Марії Матіос через явну заперечувальну інтонацію: «У тобі є дві тебе. Я люблю у тобі Марію, а зараз слухаю анти-Марію, якої ну геть чисто не люблю! Навіщо вона, ота твоя анти-Марія, втручається у наші чоловічі справи?» [8, 170]. Наявність в імені героїні культурних нашарувань від біблійного тексту до філософсько-естетичних концепцій Маланюка і Мосендза надає тривіальному сюжетові певної глибини.

Має слухність В. Кухаренко, зазначаючи, що наявність у заголовку «чоловічого та жіночого імен сигналізує про перевагу уваги автора до любовної інтриги та обставин, пов'язаних з її розви-

тком» [6, 110]. Любовний зміст роману «Містер і місіс Ю-ко в країні укрів» абсорбований заголовком, який за суттю своєю є образним переосмисленням назви американського фільму «Містер і місіс Сміт». Проблемне наповнення обох цих творів визначається центральними персонажами, які мисляться лише у єдності. Важливим є й те, що в іменах заголовних персонажів (чоловіка і жінки) репрезентуються дві, часто зовсім протилежні концепції життєвого сенсу, титули такого типу відбивають «злободенний диполарій» (за визначенням Л. Зелінської) чоловіка і жінки. Сама Марія Матіос так визначила суть свого гомеричного роману: «Це твір про *взаємоборюван-ня* (курсив наш – І. Н.) людей, які не можуть одне без одного».

Таким чином, усю систему заголовків у М. Матіос можна звести до двох типів: по-перше, це заголовки прозорі стосовно подальшого змісту твору, по-друге, це символічні, лейтмотивні заголовки, для дешифрування яких від читача вимагається певних передзнань. Художня інформація, наявна у «мінітекстах» М. Матіос, досить часто кодується біблійними, фольклорними, інонаціональними контекстами, що й породжує множинність читацьких очікувань.

Список використаних джерел

1. Андрусяк І. Культурний месидж [Електронний ресурс] / І. Андрусяк. – Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/Matios.htm>.
2. Біблія, або Книги Святого письма Старого і Нового Заповіту. – К. : Промінь, 1995. – 1258 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского / Лев Семенович Выготский – М.: Педагогика, 1987. – 345 с.
4. Голобородько Я. Художні клейноди Марії Матіос / Я. Голобородько // Літературна Україна. – 2007. – 25 жовтня.
5. Кожина Н. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии / Н. Кожина // Проблемы структурной лингвистики: сб. науч. трудов. – М. : Наука, 1988. – С. 167 – 183.
6. Кухаренко В. А. Имя заглавного персонажа в целом художественном тексте / В. А. Кухаренко // Русская ономастика: сб. научн. трудов. – Одесса: ОГУ, 1984. – С. 109–117.
7. Лексикон загального і порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636, [2] с.
8. Матіос М. Життя коротке / Марія Матіос. – Львів : ЛА Піраміда, 2001. – 236 с.
9. Матіос М. Містер і місіс Ю-Ко в країні укрів. Ms.U-Co in country UA: [гомеричний роман-симфонія] / Марія Матіос. – Львів : ЛА «Піраміда», 2006. – 136 с.
10. Матіос М. Нація. Одкровення / Марія Матіос. – [вид. третє, доповнене]. – Львів : ЛА «Піраміда», 2006. – 204 с.
11. Матіос М. Солодка Даруся: [драма на три життя] / Марія Матіос. – Львів : ЛА «Піраміда», 2005. – 176 с.
12. Мейзерский В. М. Философия и неориторика / Виктор Михайлович Мейзерский. – К. : Лыбидь, 1991. – 192 с.
13. Мосендз Л. Антимарія / Леонід Мосендз // Вісник. – 1933. – Кн. 9. – С. 626–627.
14. Пісні родинного життя: збірник / [упоряд., авт. вступ. ст. та прим. Г.В. Довженок; відп. ред. І.П. Березовський]. – К. : Дніпро, 1988. – 359 с.
15. Словник української мови: в 11 т. – К. : Наукова думка, 1978. – Т. 9. – 1978. – 916 с.
16. Тюпа В. И. Произведение и его имя // Литературный текст: Проблемы и методы исследования / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д.Тамарченко: Сборник научных трудов. – Москва; Тверь, 2000. – Вып.6. – С. 12.
17. Якубовська М. Міфологія буття українства у прозі Марії Матіос (Літературний портрет Марії Матіос) / Марія Якубовська // У дзеркалі слова: Есеї про сучасну українську літературу / Вступ. слово В. Лизанчука. – Львів : Каменяр, 2005. – С. 153–168.

Summary. The article is an example of novels «Yur'yana and Dovgopol», «Anti-Maria», «Nation», «Apocalypse», stories «Life is short», «Dead Mill», «Sweet Darusya», «Mr. and Mrs. Y in country Ukr», the analysis of prose title Maria Matios. The special attention is paid on the relationship as title – text. It is shown that the contents of the header is encoded Bible, folklore and a foreign contexts.

Key words: title complex, decoding, contents, semantics, notional dominant, concept.

ПЕЙЗАЖНЫЙ ДИСКУРС КАК КАРТИНА МИРА В ЛИРИКЕ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО: ОБРАЗНАЯ СФЕРА

У пейзажному дискурсі А. Тарковського на рівні способів втілення картини світу автора представлено номінації природних реалій, що виконують переважно міфопоетичну функцію. Взаємодія поетичних мов — «простого», «умовно-поетичного» і «тропеїчного слова» забезпечує полілог образної сфери, вибудований за принципом неосинкретизму.

Ключові слова: пейзажний дискурс, картина світу, «просте слово», «умовно-поетичне слово», «тропеїчне слово».

Творчеству А. Тарковского посвящено большое количество и критических, и литературоведческих работ, направленных на осмысление художественного мира автора и как целостной системы, и как отдельных его составляющих. Особой популярностью в поэтическом наследии А. Тарковского пользуется его лирический герой, изучению которого посвящены работы И.С. Скоропановой (1983); С.А. Манскова (1999). Интерес вызывают также натурфилософские аспекты творчества поэта, представленные в работах С.Н. Руссовой (1990), С.Н. Бройтмана (2001). В исследовании С.Н. Руссовой «Философская поэзия Н.А. Заболоцкого и А.А. Тарковского (к проблеме традиций и новаторства)» проблема «человек и природа» в художественном мире Тарковского рассматривается в соотношении пространства и времени. С.Н. Руссова изучала аллюзии поэта в отношении образов природы, связанные с древнегреческой, мусульманской и иудаистской мифологией, а также касалась вопросов традиции и новаторства в художественном наследии А. Тарковского [7].

Наряду с этим осуществлялись попытки обобщенного осмысления художественного мира поэта как «диалога культур и времен». М. М. Черненко изучает взаимосвязи А. Тарковского с культурной средой и временем, актуализирует проблему «философского, эстетического и этического влияния на лирику Арсения Тарковского произведений мастеров античной, библейской, русской и украинской литератур, живописи и музыки» [11, 2]. Ю. Кублановский осмысляет творчество А. Тарковского как синтез «материализма эпохи и творческой метафизики автора» [5, 235]. Ю. Карабчиевский акцентирует «символистическое» [3, 267] откровение лирики поэта.

Рассмотрим поэзию Арсения Тарковского под интересующим нас углом, предпринимая, таким образом, попытку целостного анализа его поэзии, — проанализируем пейзажный дискурс лирики поэта на предмет выявления авторской картины мира. Попутно отметим, что системный подход к изучению философской лирики А. Тарковского осуществлен в диссертационной работе О. С. Боковели [1]. Исследовательница выделяет в модели мира поэта «структурные элементы»: «мироощущение, миропонимание, лирический герой». Такая трактовка модели мира пересекается с нашим пониманием картины мира, но мы рассматриваем не только структуру, а в первую очередь, реализацию ее в художественном мире текста, кроме того, наша структура включает иные элементы.

В качестве объекта исследования используем весь поэтический корпус, представленный в издании Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. (1991) [9, 10], где тексты расположены в соответствии со сборниками, формировавшимися самим поэтом. Примем во внимание тот факт, что книги Тарковского стали печататься с большим опозданием, и автор включал в них стихотворения, не соблюдая хронологического принципа. Поскольку нам важно увидеть эволюцию творческих стратегий писателя, мы выбрали из всего массива стихотворений те тексты, которые в большей или меньшей мере эксплицируют пейзажный дискурс. Еще один критерий отбора — наличие номинаций реалій природы, которые выполняют сюжетобразующую функцию или хотя бы частично вплетаются в сюжетный план текста. Эти стихотворения мы используем для анализа субъектной, образной и сюжетной сферы текстов. Анализ же пространственно-временного континуум строился на несколько иных основаниях, и об этом будет сказано отдельно.

Методом сплошной выборки нами проанализированы тексты 110 стихотворений, которые мы расположили в хронологическом порядке. Если разделить творческий путь Тарковского условно на несколько этапов, то в них тексты с эксплицированным пейзажным дискурсом будут представлены таким образом: довоенный — 11, военный — 8, послевоенный: оттепельный 51 (15 приходится на 1958 год) и постоттепельный — 37 текстов. Учитывая, что на три постоттепельных сборника — «Вестник» (1969), «Зимний день» (1980) и «От юности до старости» (1987) приходится около 100 стихотворений, а из них лишь 37 можно рассматривать в контексте пейзажного дискурса, то уже на этом основании можно увидеть тенденцию к постепенному уменьшению внимания автора к природным реалиям в собственном художественном мире.

В пределах статьи остановимся на анализе образной сферы стихотворений А. Тарковского с эксплицированным пейзажным дискурсом.

Образная сфера картины мира. Рассмотрим механизм «создания» поэтической «реальности» «природными» средствами. Обратимся к стихотворению «Только грядущее» (1960), открывающему сборник «Перед снегом» (1962), поскольку дата его написания вписывается в интересующий нас период. Стихотворение нельзя отнести к пейзажным даже с натяжкой, но в нем четко обозначены пространственно-временные параметры художественного мира, соответствующие эмпирическим характеристикам, однако даже они представлены метафорически, хотя эти метафоры и стали языковыми, привычными: «Всходило солнце — наступало утро, // Всходили звезды — наступала ночь, // И небо то светлело, то темнело» [9, 60]. Антропоморфизм метафор обусловлен «центроположенным» лирическим субъектом, который в «четырёхмерном мире» выбирает свою жизненную стратегию: «Мне будущее приходилось впору» [9, 60]; «Я // Мост перекинул через речку» [9, 61]. Активность жизненной позиции лирического субъекта эксплицирована синкретизмом природно-соматического образа: «Взглянул я на руки свои <...> Какие они корневые» [9, 63]. Как видим, метафора формируется из сравнения, которое, в свою очередь вырастает из параллелизма. Далее этот поэтический образ становится моделью мира, оформленного по законам мифотворчества, выстроенного на архаических, мифологических миропредставлениях:

Держать бы им сердце земли,
Да все мы, видать, звездолубцы, —
И в небо мои пятитубцы
Двумя якорями вросли.

Так вот чем наш подвиг велик:
Один и другой пятерик
Свой труд принимают за благо,
И древней атлантовой тягой
К ступням прикипел материк [9, 63].

«Земля» и «небо» в тексте предстают не физическими элементами природного мира, а координатами поэтической реальности, презентующими онтологическую вертикаль, то есть номинации природных реалий наполняются символическим смыслом и обозначают аксиологические параметры художественного мира лирического субъекта.

К программным стихотворениям А. Тарковского относится его обращение «К стихам» (1960) [9, 64]. Интересно оно тем, что неоакмеистский синкретизм историко-, культуро-, лингвоцентризма презентуется со свойственной поэтике «оттепели» декларативностью и риторичностью. Лирический субъект имеет природное происхождение: «Я долго был землей». Притом «земля» характеризуется эпитетами — «скупой, охряной, неприкаянной», — определяющими и физические качества (цвет), и метафорические смыслы антропоморфной семантики. В то же время в метафорических эпитетах актуализируется и символическое значение, подключающее библейский код: «землей» с заданными качествами может быть «глина», которую «на гончарный круг» «швырнула» «лопата времени». «Цветы и листья» («былинные»), «жар березовый» становятся атрибутами лирического субъекта-«пророка»: «И как пророк заговорил». «Стихи» также имеют «природную» родословную — «из клювов птиц, из глаз травы». Природная субстанция таким образом соединяет лирический субъект с его «наследием» — «стихами», одухотворяет и оживляет «слово», которое становится ценностным центром художественного мира в тексте стихотворения:

Стихи мои, птенцы, наследники,
Душеприказчики, истцы,
Молчальники и собеседники,
Смиренники и гордецы! [9, 64]

В данном случае налицо авторское мифотворчество. В поэзии А. Тарковского начала 1960-х годов мифотворческая функция пейзажных образов представлена достаточно широко и разнообразно. Концептуальное ее воплощение проанализируем на примере стихотворения «Степь» (1961) [9, 67-68]. Природные образы здесь формируют и субъектную сферу, и пространственно-временной континуум. Пространственные номинации в горизонтальной проекции: «земля», «степь», «валуны», «материк» и в вертикальной: «небо», «луна» — это и активные лирические субъекты: «Земля сама себя глотает», «Почиет степь, как неживая», «на курганах валуны // Лежат», «небо движется»; и пространственные координаты мира: «тычась в небо головой», «в степи маячит под луной». В то же время разноприродные образы «трава», «душа» и «слово» предстают субстанциально родственными, равноправными элементами в мифопоэтической структуре текста. Мифологизация поэтического мира у А. Тарковского соседствует с его активной эстетизацией. Автор задействует различные художественные образы: развернутые метафоры и сравнения («как радуго, степная птица // Расчешет сонное крыло», «опившись оловом луны»), усиленные аллитерацией; парафразы («И в

сизом молоке по плечи // Из рая выйдет в степь Адам»). «Вода» и «радуга» как номинации природных стихий выполняют отчетливую символическую функцию в общем процессе мифотворчества: «Но небо движется, пока // Сверло воды проходит снова // Сквозь жесткий щит материка» – эксплицируют семантику жизни и соединения дуального мира в целостную картину. Олицетворения антропоморфизируют сотворенный, рождающийся/пробуждающийся мир: «Дохнет репейника ресница, // Сверкнет кузнечика седло, // Как радугу, степная птица // Расчешет сонное крыло». «Слово» в соответствии с циклическим миропорядком умирает, чтобы воскреснуть в «речи» первого человека. «Степь» обретает очертания мифомира, его наполняют «птицы и камни» (живая и неживая органическая природа), которым Адам возвращает «дар прямой разумной речи». Адам в этом мире представляет не только человеческое, но и божественное начало, поскольку наделен способностью одухотворения мира: «Любовный бред самосознания // Вдохнет, как душу, в корни трав, // Трепещущие их названья // Еще во сне пересоздав» [9, 67-68].

Как видим, природные образы в структуре картины мира в проанализированном тексте выполняют преимущественно мифопоэтическую функцию. Символическая и эстетическая функции природных номинаций в данном стихотворении представляются органичными, но все же второстепенными. Мифопоэтика у А. Тарковского в начале 1960-х стала творческой стратегией, которую поэт эксплицировал как антипод соцреалистическому канону, навязанному современной литературе. Природа оказалась неисчерпаемым источником образов, используемых автором в индивидуальном мифотворчестве.

К концу 1960-х, и особенно в середине 1970-х, художественный метод А. Тарковского обогащается новыми приемами. Мифопоэтические координаты художественного мира автора практически не меняются на протяжении всего творчества, о чем уже упоминалось, но приобретают более конкретные очертания и углубленные смыслы. От риторических деклараций поэт переходит к экзистенциальной рефлексии, и на природные номинации накладывается выполнение иных функций. Пейзажный дискурс А. Тарковского обогащается психологическими и философскими интенциями, при этом акцентируется эстетизация природных реалий: «В последний раз глотнуть из выгнутого блюдца // Листа ворсистого // хрустальный мозг воды» [9, 209].

Лирический субъект, обживая собственный мифомир, наделяет его нравственным законом и сам же подпадает под его власть, получая таким образом импульс для внутреннего развития: «жизнь моя над черной рябью плеса // Летит стремглав дорогой непреложной» [9, 223]. Природные образы на уровне параллелизма становятся маркерами душевных перипетий лирического героя, его экзистенциальных поисков: «Вот и лето прошло, // Словно и не бывало. // На пригреве тепло. // Только этого мало» [9, 303]. Подобную ситуацию наблюдаем в текстах: «После войны» (1960-1969), «Когда под соснами, как подневольный раб...» (1969) и др.

Экзистенциальные метания приводят к трагическому полюсу: «Жизнь – чудо из чудес, и на колени чуду // Один, как сирота, я сам себя кладу, // Один – среди зеркал – в ограде отражений // Морей и городов, лучащихся в чаду» [9, 324]. Преодолевается трагизм мифотворчеством, вырастающим из культурологического опыта автора, эксплицированного, в частности, фигурами Г. Сквороды или Данте: «В последний месяц осени, // На склоне // Горчайшей жизни, // Исполненный печали, // Я вошел // В безлиственный и безымянный лес. <...> И плакали деревья накануне // Благих трудов и праздничных щедрот // Счастливых бурь, клубящихся в лазури, // И повели синицы хоровод, // Как будто руки по клавиатуре // Шли от земли до самых верхних нот» [9, 355]. И снова природные реалии на семантическом уровне очерчивают контуры нового мира, выстроенного автором по законам гармонии.

Итак, в пейзажном дискурсе А. Тарковского на уровне способов воплощения картины мира автора представлены номинации природных реалий, выполняющие преимущественно мифопоэтическую функцию. Кроме того, достаточно широко в зрелом творчестве эксплицирована эстетическая, психологическая и философская функции пейзажных образов. При этом в художественном мире поэта взаимодействует несколько художественных языков. Изобразительная функция пейзажных образов презентует так называемое «простое слово» (например, номинации природных реалий в текстах-воспоминаниях). Мифопоэтическая функция представляет условно-поэтический язык (природные номинации в символическом значении формируют мифомир лирического субъекта). Эстетическая функция эксплицирует «тропеическое слово» (преобладает антропоморфная метафора и сравнение). При этом дифференциация языков в художественном мире текста представляется достаточно условным действием, поскольку они тесно сплетены и взаимообусловлены. Взаимодействие этих языков обеспечивает полилог образной сферы, выстроенный по принципу неосинкретизма. Отличительной особенностью художественного мира А. Тарковского как представителя неоакмеизма является то, что синкретизм культурно-, историко-, лингвоцентризма прослеживается именно в пейзажном дискурсе, поскольку у поэта природные реалии функционируют на уровне семантического образа-знака (лингвистический аспект), переводящего природное явление (исторический аспект) в культурный артефакт.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Боковели О.С. Модель мира в философской лирике А.А. Тарковского: Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец.10.01.01 – русская литература / О.С. Боковели – Абакан, 2008. – 16 с.
2. Бройтман С.Н. «Мир, меняющий обличье.»: Стихотворение Арсения Тарковского «Дождь» Текст. / С.Н. Бройтман // Вопр. литературы. 2001. - № 4. - С. 317 - 324.
3. Карабчиевский Ю. От юности до старости Текст. / Юрий Карабчиевский // Новый мир. – 1988. – № 5. – С. 267 - 268.
4. Климанова, Е.Ю. О некоторых формах связи человека с миром в лирике Ар. Тарковского Текст. / Е.Ю. Климанова; Кемеровский государственный университет. Кемерово, 1987. - 21 с. - Деп. в ИНИОН АН СССР 26.05.87, № 29563.
5. Кублановский Ю. Благословенный свет Текст. / Юрий Кублановский // Новый мир. – 1992. – № 8. – С. 235.
6. Мансков, С. А. Поэтический мир Ар. Тарковского: (Лирический субъект. Категориальность. Диалог сознаний.) Текст.: дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / С.А. Мансков. Барнаул, 1999. – 201 с. – Библиогр.: с. 186-201.
7. Руссова, С.Н. Философская поэзия Н.А. Заболоцкого и А.А. Тарковского Текст.: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / С.Н. Руссова; МОПИ им. Н.К. Крупской. М., 1990. - 16 с.
8. Скоропанова И.С. Лирический герой А. Тарковского Текст. / И.С. Скоропанова; Минский государственный университет. — Минск, 1983. 12 с. - Деп. в ИНИОН АН СССР 19.08.83, № 13886.
9. Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. Стихотворения / Сост. Т. Озерской-Тарковской; Вступ. ст. К. Ковальджи; Примеч. А. Лаврина. — М.: Худож. лит., 1991. — 462 с., ил.
10. Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 2. Поэмы; Стихотворения разных лет; Проза / Сост. Т. Озерской-Тарковской; Примеч. А. Лаврина. — М.: Худож. лит., 1991. — 270 с., ил.
11. Черненко М.М. Поэзия Арсения Тарковского: диалог культур и времен: автореф. дис на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература / М. Черненко – К., 1992. – 18 с.

Summary. The paper identifies Arseniy Tarkovskiy's landscape discourse, particularly the realities of nature and its nominations. These nominations perform the myth-poetics functions. Interaction between "easy word", "conventionally poetic word", and "figurative word" creates the polylogue of imagery based on neo-synecrism.

Key words: landscape discourse, world view, "easy word", "conventionally poetic word", "figurative word".

УДК 821.161.2:81'255.4(045)

О.Г. Павленко

ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ІІ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ДИСКУРС

В статті розкривається культурологічна парадигма художнього перекладу з урахуванням його загальнофілософського значення. Автор має на меті обґрунтувати місце і роль художнього перекладу в контексті розвитку української літератури ІІ половини ХХ століття, наголошуючи на поєднанні в перекладі окремих національних рис першотвору, завдяки чому здійснюється синтез культур.

Ключові слова: культурологічна парадигма перекладу, синтез культур, очуження, одомашнення, діалог культур.

В умовах сьогодення проблема міжкультурного спілкування набуває особливого значення та розглядається не з позицій впливу «сильних», розвинутих національних літератур і культур на маргінальні («третього світу»), а через взаємопізнання, взаємопроникнення та взаєморозуміння, що відкриває нові можливості для реалізації діалогу у міжнаціональному просторі. Домінантну роль у цьому процесі посідає переклад, за допомогою якого здійснюється «синтез національних особливостей двох народів, представлених автором і перекладачем, і виникнення нових, спіль-

них національних форм та ознак. Саме шляхом такого синтезу переклад завжди розсуває національні межі літератури [6, 204], з'єднуючи їх як у синхронній (географічній), так і діахронній (часовій) площині.

У контексті окресленої тенденції з'явився ряд наукових праць, присвячених різноманітним аспектам зазначеного питання, а саме: культурологічні проблеми перекладу художнього тексту (Ж. Мунен, М. Снелл-Хорнбі, Ю. Хольц-Мянттері, О. Швейцер та ін.), нариси з історії українського перекладу (М. Москаленко, М. Стріха, Р. Зорівчак тощо), сучасні концепції творчості у перекладі (В. Карабан, О. Ребрій).

Однак, попри ряд досліджень, теоретичні концепти ідентифікації культуротворчого дискурсу художнього перекладу ще потребують ґрунтовного наукового висвітлення.

Таким чином, актуальність визначеної проблеми зумовила напрям цієї розвідки та її основну мету: обґрунтувати місце і роль художнього перекладу в контексті розвитку української літератури II половини XX століття, акцентуючи на творчому потенціалі перекладача як міжкультурного посередника.

Аксіоматичним є усвідомлений теоретиками та практиками перекладу факт, що кожний переклад є не тільки мовним, а й концептуальним та культурним явищем, і тому не існує лише перекладу з мови на мову, а завжди тільки переклад з культури на культуру. Саме тому перекладна література, важливою складовою якої є трансляція фонових значень іншого світу, чинить величезний вплив на культуру повсякденності [7, 49-63].

Більшість культур, як відомо, формувалася під впливом перекладу, який виконував завдання не тільки просвітницького і культуротворчого, а й естетичного характеру. З цього приводу А. Лефевр, один із засновників культурознавчого напрямку у сучасному перекладознавстві, зауважує, що «переклади значно впливають на взаємопроникнення літературних систем, не тільки проектуючи образ окремого автора або твору в іншу літературу ..., а й додаючи нові інструменти поетичної майстерності та торуючи шлях до змін її функціональної складової» [19, 38].

Це означає, що перекладач повинен володіти певним спектром знань про культуру іншого народу як особливу форму організації уявлень про світ у колективній свідомості соціуму з урахуванням можливих розбіжностей, які існують в світоглядних моделях певного етносу.

Отже, творчість українських перекладачів, невід'ємною складовою якої є культуротворчий аспект, виступає потенціальним резервом для національного відродження. Радикальні зміни суспільної атмосфери, що відбулися в Україні в другій половині 50-х років, породили потребу культурного будівництва на нових засадах через «живу українську мову, як інструмент національної ідеї, і, в ширшому плані, українську культуру в цілому, як унікальний спосіб бачити світ – у колі інших європейських і світових мов та інших національних культур» [8].

Необхідною умовою здійснення цього, за словами М. Москаленка, мусила стати присутність в українському культурному контексті майстерних і адекватних перекладачів з інших мов. А це означає наголос на естетичному вимірі художнього перекладу: лише поєднання художньої майстерності, ерудиції, натхнення, творчої інтуїції та специфічного перекладацького дару перевтілень, помноженого на стилістичну всеозброєність, мовний такт і почуття міри, може забезпечити появу текстів, здатних витримати конкуренцію з потужними сусідніми культурами (переважно з російською). Ця конкуренція, як відомо, ніколи не відбувалась в рівних умовах, і переклад, утворюючи ідею можливості прямих культурних зв'язків між українцями й іноземцями, а відтак й ідею культурної та політичної рівності українців з іншими європейськими народами, заперечував накинутий ззовні погляд на українську мову як лишень «говірку для хатнього вжитку». Отже, слушно зауважує М. Стріха, – переклад виконував не тільки інформаційну, а передусім – функцію націєтворчу [15, 9].

Підтвердженням цієї думки є перекладацька спадщина шістдесятників Г. Кочура, М. Лукаша, В. Мисика, Б. Тена, Р. Доценка, Д. Паламарчука. Вони вписали нові яскраві сторінки в історію українського перекладу.

Поява «Фауста» в геніальних інтерпретаціях М. Лукаша, «Гамлета» (Г. Кочур), «Вінка сонетів» (Д. Паламарчук), виконаних на високому мистецькому рівні, переконливо свідчили – українські перекладачі, навіть звертаючись до текстів найвищої складності, цілком можуть обходитися без «російського колоніального дзеркала» [15, 245].

Інформаційно-просвітницька мета перекладачів цієї доби була нерозривно пов'язана з метою культуротворчою, що й визначало потужну енергію перекладацьких зусиль митців, відкриваючи широкий спектр якісно нових для українського слова культурних орієнтирів.

У 1960-ті роки Кочур неформально очолює школу українського перекладу. Проводячи величезну культурницьку роботу, митець охоче ділиться своїми думками з приводу різних перекладознавчих течій, висловлює власні міркування про ті чи інші переклади, і ця робота виявилася за тих умов небезпечнішою за політичну. М. Новикова з цього приводу зазначає: «... така українська мова і в такому обсязі, в такій якості, розвиненості, витонченості, якою володів Кочур, сама со-

бою вже кидала виклик і чиновницькому «канцеляритові», і безпам'ятному щодо власних коренів «суржикові» [9].

Кращим взірцем в царині високого мистецтва перекладу є діяльність М. Лукаша, для якого 1960-ті теж стали найбільш плідними: «Декамерон» Боккаччо, «Лірика Шіллера», «Овеча криниця» та «Собака на сні» Лопе де Веги та інші твори свідчать про непересічний талант перекладача. Як згадував Г. Кочур, поява «Декамерона» супроводжувалась боротьбою з «постувальниками та вегетаріанцями стилю», які не визнавали за перекладачем права та здатності до розвитку й стимулювання власного креативного потенціалу.

Можна з переконливістю говорити про феномен Кочура/Лукаша в українській перекладацькій традиції, оскільки як перекладачі вони не мали рівних ані за потужністю і широтою охоплення явищ світової літератури, глибинної мистецької ерудиції, ані за напруженою творчою волею, спрямованою на граничне розширення духовних обріїв української культури.

Взагалі культурологічна парадигма перекладознавства акцентує на понятті «іншості» (otherness), оскільки передбачає висвітлення іншокультурних явищ у їхньому взаємозв'язку та взаємовпливі. Переклад, таким чином, перетворюється на «історичну подію», що породжує співіснування різних культур [10, 26].

Підтверджуючи цю думку, Р. Зорівчак зазначає, що «без історії українського художнього перекладу немає історії української культури і, отже, української нації ... Саме тому перекладна література, починаючи від старокиївської доби, відіграє надзвичайно важливу роль у нашому культурному житті і як зберігач духовних цінностей, і як виховний засіб, і як засіб самовиразу нації та збагачення спроможностей рідної мови» [5, 4].

Проблема культурної взаємодії за посередництва перекладу розглядається через бінарну опозицію «очуження» (foreignisation) – «одомашнення» (domestication), яка не може бути ані діалектично синтезована, ані знята як така, що детермінує весь перебіг дискусій про переклад протягом останніх століть. Отже, використання однієї з цих стратегій визначає перекладачеві вектор для подальшої його діяльності. Якщо перекладач, розмірковує О. Чередниченко, – прагне «переселити» свого читача в країну автора оригіналу, максимально наблизивши до нього свою версію, то переклад може не «вписатися» в іншомовний культурний контекст. Натомість, якщо перекладач має намір переселити автора оригіналу в свою країну, тоді переклад віддалиться від першотвору [18, 21–31] й може взагалі втратити свій самотутній статус, розчинившись у приймаючій культурі [10].

Іншим наслідком дії контрарності в перекладі є визнання його обмеженості. Це означає, що «абсолютне» відтворення оригіналу іншою мовою практично неможливо, і вимогу «переклад повинен читатися як оригінал» навряд чи можна виконати повністю, оскільки це передбачає повну адаптацію тексту до норм іншої культури, з урахуванням існуючих спільних рис та розбіжностей.

Розбіжність культур (культура оригіналу – культура перекладу) зумовлена декількома факторами, серед яких визначальними виступають соціокультурний контекст (система традицій, норм, оцінок, політична система, соціальний устрій, власне розуміння культури, освітніх та соціальних ідеалів, табу тощо); «горизонт» пізнання окремого індивідуума (соціальне довкілля, здобуті навички, умови життя та праці, традиції, соціальний статус та ін.) При цьому, слід зауважити, що ці розбіжності не є статичними, постійно перебувають у «використанні», генеруючи різноманітні смисли, у певних умовах витісняючи одні, переоцінюючи й запозичуючи інші.

Таким чином, переклад виступає засобом подолання не лише мовного, а й культурного бар'єрів, які є тісно взаємопов'язаними. Однак, як слушно зауважує С. Тер-Мінасова, культурний бар'єр набагато небезпечніший за мовний через те, що «він схований за завісою впевненості, що своя культура – єдино можлива, правильна й нормативна (просто – «нормальна»), а усвідомлення цієї перешкоди у спілкуванні людей відбувається в момент зіткнення або конфлікту своєї та чужої культур» [17]. Ця теза, як бачимо, розкриває передумови для творчого розвитку перекладача, адже конфлікт виступає формою протиріччя, а протиріччя, точніше, його вирішення, є головним джерелом будь-якого розвитку: «Оскільки в цьому випадку йдеться про іншомовний текст, творцем якого є індивід як представник окремої культури, то саморозвиток індивіда необхідно пов'язаний з вирішенням цієї форми протиріччя – протиріччя культур» [11].

Варто зауважити, що подолати негативний вплив культурного бар'єру перекладачеві допоможе усвідомлення принципу культурного релятивізму, згідно з яким поведінку людей, в тому числі й мовленнєву, треба оцінювати в рамках їхньої власної культури, а не з позицій інших культур, які можуть вважати таку поведінку «безглуздою чи навіть варварською» [4]. Саме урахування особливостей культури сприяє осмисленню перекладачем горизонтів власного духовного життя, розкриває можливості трансформувати текст в систему іншої культури й «переформувати» її в термінах свого лінгвокультурного досвіду» [16].

Таке переформування неминуче залишає в тексті щось неперекладеним, і ступінь цієї неперекладності залежить від настанови перекладача (перекладацький оптимізм/песимізм). Найчас-

тіше лінгвокультурні бар'єри в перекладі обумовлені національно-маркованою лексикою (власні назви, слова-символи, реалії, екзотизми, варваризми, фонові лексика, конотативні слова тощо). Це означає, що національно-специфічні елементи культури знаходять відповідне відображення в мові носіїв цієї культури та є незрозумілими та неусвідомленими носіями іншої культури в процесі перекладу.

До методів нейтралізації культурних бар'єрів, запропонованих П. Ньюмарком, зараховуємо: натуралізацію (слово культури оригіналу переноситься без змін у текст перекладу); нейтралізацію (коли слово культури оригіналу нівелюється, перефразовується культурно-нейтральними словами); дескриптивний і функціональний еквівалент (дескриптивний описує розмір, колір і склад; функціональний виокремлює мету культурно-прецедентного слова); пояснення-зноски (перекладач надає додаткову інформацію про слово культури цільовому читачу); культурний еквівалент (культурно-прецедентне слово мови оригіналу знаходить лексичний відповідник в перекладі); компенсація (втрата важливого значення в одній частині тексту компенсується в іншій [20]

«Очікування читача» (В. Ізер) виступає при цьому як визначальний критерій відбору текстів для перекладу, адже причина, яка спонукала перекладача здійснити саме той, а не інший переклад полягає у тому, що він сам передусім ідентифікує себе як читача, компенсуючи втрати через різні можливі визначення предметів і явищ дійсності: те, що неможливо висловити на одному рівні, можна спробувати перекласти через інший.

Здійснення компаративного аналізу перекладу й першотвору свідчить про те, «як по-різному розподіляються в них можливе й неможливе, місця абсолютних примушувань (силувань) та місця відносної свободи, як при перекладі текстів різного роду на загальномовні обмеження накладаються шари інших обмежень» [1, 498].

Згідно теорії «культурного переміщення» (С. Хорбі, І. Хігінс) культурно-прецедентні риси оригіналу відтворюються через вживання екзотизмів, кальок, культурних запозичень комунікативного перекладу. При цьому, слід пам'ятати, що надмірне використання екзотизмів призводить до форенізації тексту, захоплення перекладачем культурними заміщеннями в перекладі є шляхом до його доместикації.

П. Ньюмарк при перекладі культурно-прецедентних текстів наголошує на двох контрарних методах – переміщення (transference) та компонентного аналізу (componential analysis). Перший надає тексту «місцевого колориту, зберігаючи культурно-прецедентні слова та поняття, які не завжди є зрозумілими для носія іншомовної культури. Компонентний аналіз, на думку дослідника, є найточнішим методом перекладу, який виключає культуру і робить акцент на повідомленні: *He's got a lot of dough, now* [21, 94] (Дж. Д. Селінджер «Над прірвою в житті») – *Денег у него тепер куча* [14, 9] (Переклад російською Р.Я. Райт-Ковалевої) – *Тепер грошей у нього як половини* [14, 6] (Переклад українською О.П. Логвиненко); *Besides, I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything* [21, 96] – *Да я и не собираюсь рассказывать свою автобиографию и всякую такую чушь* [14, 8] – *Та я й не збираюсь описувати тут усю свою трикляту біографию* [13, 5].

Наведемо приклади вживання екзотизмів в перекладі: *Jaguar* [21, 92] – *Ягуар* [14, 7]; *B.M. (Bryn Mawr)* [21, 116] – *Брин-Мор* [14, 31]; *Vogue* [21, 133] – *Вог* [14, 48]; *Greenwich Village* [21, 146] – *Гринвіч-вілледж* [14, 61]; *Quaker* [21, 158] – *Квакер* [14, 73]; *West Point* [21, 161] – *Вест-Пойнт (транслітерація)* [14, 77]; *Bloomingdale's* [21, 219] – *Блумінгдейл* [14, 134]. Як бачимо, в перекладі Р.Я. Райт-Ковалевої семантику власних назв оригіналу не розкрито, тому рівень адаптації екзотизмів дуже низький. Таким чином, з утратою етнічної ізольованості вони стають іншомовними запозиченнями. Натомість, український перекладач О. Логвиненко наближає переклад зазначених лексем до рецепції іншомовного читача, використовуючи при цьому пояснення-зноски: *Брин-Мор – жіночий коледж в штаті Пенсільванія* [13, 34]; *Вог – журнал для жінок* [13, 51]; *Гринвіч-віллідж – район в Нью-Йорку, де мешкають художники, поети* [13, 64].

Використання перекладачами різноманітних лексичних замінів простежуємо в перекладі реалій, фразеологічних зворотів, стилістично-маркованої лексики: *You could hear him putting away his toilet articles* [21, 113] – *Слышно было, как он убирает свои мыльницы и щетки* [14, 28] – *...заходився складати оте своє причандалля* [13, 31]; *I got pretty run-down and had to come here and take it easy* [21, 94] – *А потом я чуть не отдал концы, и меня отправили сюда отдышаться и лечиться* [14, 9] – *...як я мало не врізав дуба і мене притарабанили сюди, щоб я трохи оклигав* [13, 12]; *I got old Jane Gallagher on the brain again. I got her on, and I couldn't get her off* [21, 138] – *Вдруг я опять вспомнил про Джейн Галлахер. Вспомнил – и уже не мог выкинуть ее из головы* [14, 53] – *Простуючи до вестибюля, я раптом знову згадав про каналію Джейн Галлахер. Згадав – і вже не міг викинути її з голови* [13, 56]. Як бачимо, в перекладі О. Логвиненка культурні бар'єри подолано, що надало перекладачеві можливості адаптувати текст до системи іншої культури.

Отже, аналізуючи рефлексію про культуротворчу парадигму художнього перекладу, ще раз акцентуємо на його загальнофілософському значенні: переклад вибудовує основу для об'єднання етносів, виступає засобом «формування» там, де існує розкол, загроза катастрофи зіткнень культурних спільнот, де кожна з них, хоча й має свою логіку, в дійсності є лише уламком раніше єдиної логіки, уламком потенційно руйнівним, небезпечним для суспільства [12].

Визначаючи переклад як «постійний іманентний процес культури мови, уміння, здатності узагальнювати, новим сенсом, що отримується в результаті творчого пошуку людини» [11, 173], М. Рябова також наголошує на поєднанні в перекладі окремих національних рис першотвору, завдяки чому здійснюється синтез культур.

Це повертає переклад в площину теорії діалогізму М. Бахтіна, згідно з якою діалог переходить на вищий щабель, трансформуючись у широке філософське поняття, що «пронизує усе людське мовлення та всі відносини й прояви людського життя, взагалі все, що має смисл і значення» [2, 49].

Це означає, що переклад як засіб здійснення діалогу культур аналізується з огляду на абсорбування художніх творів, стилів і напрямів на рівні національних літератур (Д. Дюришин), діалогу між націями, культурами (Б. Біблер), що реалізується «як бескінечне розгортання та формування все нових смислів кожного феномена культури, що вступають у діалог, тобто того трансльованого у твір суб'єкта (точніше особистості), що здатен безкінечно – у відповідь на заперечення або згоду свого другого «Я» (читача, глядача, слухача) – поглиблювати, розвивати, перетворювати свою особистість, своє неповторне буття [3].

Така дуалізація перекладу є не тільки необхідною передумовою для формування культурного континууму як нового смислу, нового етапу розвитку людських здібностей [10], а й виступає своєрідним засобом захисту національних мов і культур, даючи імпульси для їх подальшого розвитку.

Незважаючи на існуюче протиборство між «об'єктивним» та «суб'єктивним», переклад залишається з'єднуючою ланкою між культурами різних етносів, виконуючи роль посередника між автором і читачем. Перспективним, на нашу думку, є здійснення глибинного аналізу перекладацької майстерності в діахронічній перспективі з урахуванням існуючої плюралістичності підходів, що існували на кожному культурно-історичному етапі.

Список використаних джерел

1. Автономова Н.С. Познание и перевод. Опыты философии языка / Н.С. Автономова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 704 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин; [сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова]. – М.: Искусство, 1979 (б). – 424 с.
3. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры (Два философских введения в двадцать первый век) [Электронный ресурс] / В.С. Библер. – М.: Изд-во политической литературы, 1991. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/bibl/bibler.html>.
4. Бурас М. Жизнь и судьба гипотезы лингвистической относительности [Электронный ресурс] / М. Бурас, М. Кронгауз // Наука и жизнь. – 2011. – №8. – Режим доступа: <http://elementy.ru/lib/43410>.
5. Зорівчак Р. П. Український художній переклад як націєтворчий чинник / Р.П. Зорівчак // Зарубіжна література. – 2007. – Квіт. (Чис. 14). – С. 1-5.
6. Кундзич А. Переводческий блокнот / А. Кундзич // Мастерство перевода. – М.: Советский писатель. – 1968. – 228 с.
7. Люсьй А. Переводы: пришествие новых смыслов / А. Люсьй // Космополис. – 2003. – № 2 (4). – С. 49-63.
8. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу [Електронний ресурс] / М. Москаленко // Всесвіт. – 2006. – № 4. – Режим доступа: <http://vsesvit-journal.com/index>.
9. Новікова М. Перекладацький світ Григорія Кочура / М. Новікова // Г. Кочур. Друге відлуння: Переклади. – К.: Дніпро, 1991. – С. 6.
10. Ребрій О.В. Сучасні концепції творчості у перекладі: монографія / О.В. Ребрій. – Х.: Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, 2012. – 376 с.
11. Рябова М.Э. Иноязычие как фактор развития личности и общества / М.Э. Рябова // Общественные науки и современность. – 2008. – № 2. – С. 167-176.
12. Рябова М.Э. Философские основы перевода [Электронный ресурс] / М.Э. Рябова. – Режим доступа: <http://study-english.info/article033.php/>.
13. Селінджер Дж.Д. Над прірвою в житі / Дж.Д. Селінджер / Пер. з англ. – К.: Молодь, 1984. – 272 с.
14. Селінджер Дж.Д. Над пропастью во ржи / Дж.Д. Селінджер / Пер. с англ. – М.: АСТ, 2000. – 333 с.

15. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / М. Стріха. – К.: Факт – Наш час, 2006. – 344 с.
16. Тарасов Е. Ф. Язык как средство трансляции культуры / Е.Ф. Тарасов // Фразеология в контексте культуры. – М., 1999. – С. 34-37.
17. Тер-Минасова С.Г. Война и мир языков и культур / С.Г. Тер-Минасова. – М.: Слово, 2008. – 344 с.
18. Чередниченко О.І. Український переклад: З минулого до сьогодні / О.І. Чередниченко // Од слова путь верстаючи й до слова... : Збірник на пошану Роксолани Петрівни Зорівчак, доктора філологічних наук, професора, заслуженого працівника освіти України. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – С. 21-31.
19. Lefevere A. Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame / A. Lefevere. – L.,N.Y.: Routledge, 1992. – 176 p.
20. Newmark P. Approaches to Translation / P. Newmark // P.Oxford; New York:Pergamon Press, 1981. – 200 p.
21. Salinger J.D. The Catcher in the Rye / J.D. Salinger. – СПб.: Антология, Каро, 2006. – 288 с.

Summary. The article highlights the cultural paradigm of literary translation accentuating on its general philosophical value. The author aims to determine the role of literary translation in the context of Ukrainian literature of the second half of the twentieth century, focusing on the combination of certain national peculiarities of the original text in translation that makes it possible to realise the synthesis of cultures.

Key words: *cultural paradigm of translation, synthesis of cultures, foreignisation, domestication, dialogue of cultures.*

УДК 82-311.1:159.964.2

Н.Ю. Панова

СУИЦИДАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОБЩЕСТВЕННОЙ, СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ И ЛИТЕРАТУРНОЙ ЖИЗНИ РОССИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

У статті розглядаються суїцидальні тенденції в суспільному, соціокультурному та літературному житті Росії кінця XIX – початку XX століття. У цей період самогубство було предметом суспільної уваги. Російські громадські діячі розглядали суїцид як знаменний факт пережитої епохи. Найважливішою психологічною причиною появи суїцидальних настроїв стала атмосфера громадянської апатії.

Ключові слова: *рубіж століть, самогубство, психологічні причини, занепад, література.*

Актуальность исследования определяется тем, что рубеж XIX–XX веков характеризуется для России как период глобальных перемен, ставших для русской культуры судьбоносными. В России период конца XIX начала XX века является одним из самых спорных в истории русской литературы, а также одним из самых ярких периодов в истории русской культуры.

Как известно, русская литература всегда была тенденциозной. В XIX веке в ней прослеживаются как социоцентрические так и теоцентрические тенденции. Тем не менее, литературу рубежа веков принято считать антропоцентрической. В центре художественного пространства находится человек, который переживает свое пребывание в мире как ничем не обоснованную трагедию и боль. Конец XIX начало XX века, так называемый Серебряный век, это период, когда не только в России, но и практически по всей Европе прокатилась волна самоубийств. В то время суицид имел идеологический характер и сопровождался идеями А. Шопенгауера, Ф. Ницше. Тема самоубийства в литературе становится одной из любимых тем модернистов (Л. Андреев). Человек рубежа веков сосредотачивает свое внимание на негативных, трагических сторонах жизни и воспринимает их не как необходимые испытания на своем пути к Богу, не как этапы становления личности, а как свидетельства абсурдности бытия. Мир уже не воспринимается как целостный и органичный. Все смешалось: истина и обман, реальность и иллюзия, добро и зло [2].

Проблема самоубийства в России на рубеже XIX–XX вв. превратилась в серьезную социальную проблему. Самоубийство рассматривалось как следствие утраты смысла человеческой жизни – следствие душевного и духовного кризиса, сложное, комплексное проявление бытия че-

ловека – проблема по существу онтологическая, философская. Не оставили без внимания эту проблему и писатели. Суицидальные акты нашли свое отражение в произведениях таких известных русских писателей как А. Куприн (повесть «Поединок», рассказы: «Последний дебют», «Славянская душа», «Гранатовый браслет», «Река жизни», «Странный случай», «Alles», «Впотьмах», «Брежет»); М. Горький (рассказы: «Рассказ Филиппа Васильевича», «Макар Чудра», «Скуки ради», «Трое», «Коновалов», «Хан и его сын», «Исповедь», «Жизнь не нужного человека», «Случай из жизни Макара» повесть «Жизнь Матвея Кожемякина»), Л. Андреев (повесть «Иуда Искариот», рассказ «Рассказ о Сергее Петровиче»); М. Алданов (роман «Самоубийство»), М. Арцыбашев (роман «Санин», роман «У последней черты»); Ф. Сологуб (роман «Мелкий бес»), А. Белый (роман «Петербург»).

По мнению Н. Бердяева, самоубийство по своей природе есть отрицание трех высших христианских добродетелей – веры, надежды, любви. Самоубийца – это человек, потерявший веру, надежду, впавший в уныние и отчаяние. Бог перестал для него быть реальной, благой силой управляющей жизнью. Это человек, не имеющий в своем сердце любви, он не думает о других, он думает только о себе. Бывают случаи, когда человек решает уйти из жизни, чтобы не быть в тягость своим близким. Это особый случай самоубийства, не основанный на эгоизме и ложном суждении о жизни (например, безнадежная болезнь, потеря способности к труду и т.д.)

Проблему самоубийства исследовали в своих работах великие отечественные и зарубежные исследователи, такие как К. Веселовский «Опыт нравственной статистики России (1847)», Н. Пonomарев «Самоубийство в Западной Европе и в России в связи с развитием умопомешательства (1880)», А. Лихачев «Самоубийство в Западной Европе и в Европейской России (1882)», Н. Бердяев «О самоубийстве», Э. Дюркгейм «Самоубийство» (1897), З. Фрейд «Печаль и меланхолия» (1910), А. Кони и др.

В настоящее время проблеме самоубийства посвящены труды И. Паперно «Самоубийство как культурный институт» (1999), Г. Чхартишвили «Писатель и самоубийство» (2001), Д. Хиллман «Самоубийство и душа» (1964), Л. Трегубова, Ю. Вагина «Эстетика самоубийства» (1993), В. Ефремова «Самоубийство в художественном мире Достоевского» (2008), М. Нестелеева «На грани: Суицидальный дискурс украинского модернизма» (2013).

Проблеме самоубийства в литературе посвящены диссертационные работы О. Галактионовой («Самоубийство в английской литературе 20 века»); Я. Саморуковой («Смысловая структура художественного концепта и способы ее экспликации: на примере художественного концепта “самоубийство” в произведениях Л. Андреева, В. Набокова, Г. Газданова»); Е. Новаковской («Духовно-нравственный надрыв (самоубийство) как культурно-историческая и философско-эстетическая парадигма в движущей панораме русского литературного и общественного сознания рубежа 19-20 вв.: К постановке философско-эстетической и культурно-правовой проблемы»); А. Богодеровой («Сюжетная ситуация ухода в русской литературе второй половины 19 века»); Д. Решетова («Романы Г. Флобера “Мадам Бовари” и Л. Толстого “Анна Каренина”: Философско-эстетическое осмысление проблемы самоубийства»).

Цель данной работы – изучить суицидальные тенденции в общественной, социокультурной и литературной жизни России конца XIX – начала XX века

Основные задачи исследования:

- изучить понятия «модернизм», «модерн», «декадентство», «декаданс»;
- рассмотреть проблему самоубийства как серьезную социальную проблему рубежа XIX–XX веков;
- рассмотреть «декаданс» как особое умонастроение: время потери надежд, крушения идеалов, разочарований, потери смысла жизни;
- определить основные причины суицидальных настроений в конце XIX–XX века.

Эпоху конца XIX начала XX века называют *fin de siècle* («Конец века») или «Серебряный век». В 1890-е годы словосочетание «*fin de siècle*» использовалось критиками, писателями, различными деятелями искусств для обозначения не столько отрезка времени сколько особого умонастроения. Выражение «*fin de siècle*» обозначало утонченность переживаний, обостренность ощущений, усталость, упадок и пессимизм.

В России утрата духовного механизма соборности повлекла за собой деформацию основ русского жизнеустройства. Господство материалистической философии неизбежно породило «деконструктивные» явления, внешне выраженные в форме коллективной агрессии, войнах, революциях, массовых самоубийствах. Общим в философско-эстетическом дискурсе тех лет явилось осознание того, что именно утрата свободы воли явилась одной из главных причин произошедшего раскола нации и утраты соотечественниками смысла жизни.

В эпоху рубежа веков распространенными становятся такие понятия как «модернизм», «модерн», «декадентство», «декаданс». Термин «модернизм» имеет отношение не только к рубежу веков, но и к культуре XIX века. Искусство считается модернистским, если оно исключает уста-

новку на «подражание жизни» и на первое место ставит новые, условные художественные формы. Отличительной чертой модернистского мироощущения является непризнание классической картины мира, которая строится по законам разума и гармонии.

Следует различать понятия модернизм и модерн. Под модерном понимается особый стиль в искусстве конца XIX начала XX веков. Модерн – это своего рода лицо эпохи, он распространился не только на живопись, скульптуру и архитектуру, но и на прикладные искусства. Сторонники стиля модерн верили в преобладание естественных, органических жизненных сил над рациональными силами современного мира. В определенной мере стиль модерн повлиял и на литературу, культ «естественного», «стихийного», «меняющегося» нашел свое отражение в мотивах поэзии «старших» символистов.

Еще одним популярным понятием рубежа веков является понятие «декаданс», что в переводе с французского обозначает – упадок. Критики того времени, с оттенком осуждения, называли декадентами представителей всех нереалистических школ XX века (символисты, акмеисты, футуристы). Декадентами также могли называть «старших» символистов, противопоставляя их «младшим». Термин «декадентство» обозначает не столько течение, как определенное умонастроение, которое могло возникнуть у представителя любого течения. В данном случае уместно говорить о настроении упадка, обреченности, усталости от жизни. Следует отметить, что самоубийство было самым распространенным феноменом декаданса [11].

В период рубежа веков русских публицистов интересовало не само явление «декаданса», а формы его проявления в литературе. К. Савельев отмечает, что понятия «декаданс» и «декадентство» использовались в различных ситуациях. Декадентство можно было найти во всем: в произведениях Л. Толстого и Ф. Достоевского, в репертуаре художественного театра [12]. Как заметил И. Гофштеттер, «декадентство давно уже стало у нас модным словечком, ежедневно повторяющимся словом, но внутренний смысл его и по сей день для многих остается загадочным и непонятым» [4, 3].

Декаданс рассматривается как особое умонастроение, возникшее в конце XIX века. Этот период был достаточно сложным в жизни русского общества. Для многих людей это было время потери надежд, крушения идеалов, время разочарований, отчужденности от жизни, а так же потери смысла жизни. Все это вело к увеличению случаев самоубийства. «Романтизация самоубийства как бесконтрольного проявления бунтарской личности против несовершенного мира, который мешает соединению двух влюбленных, активизируется в первой половине XIX века» [9, 14].

За короткий срок в общественном сознании понятие «декадентство» стало символом всего нового в искусстве и литературе. В 1892 году в Санкт-Петербурге Д. Мережковский опубликовал свои лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Автор говорил о переменах, которые были неизбежны как в искусстве и литературе, так и во всем обществе. В лекциях Д. Мережковский определил предпосылки возникновения декаданса: «Никогда еще люди не чувствовали сердцем необходимость верить и так не понимали разумом невозможность верить. В этом болезненном неразрешимом диссонансе, в этом трагическом противоречии так же, как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века» [8, 536; 12].

К декадентам относились по-разному, «их называли «детьми мрака», «детьми скорби», чуждыми неведомое и тоскующее о «несозданных мирах» [12, 69]. В. Ходасевич комментируя ситуацию на рубеже веков, писал, что русские критики не достаточно хорошо разбирались в новых течениях, и объединяли символистов, модернистов и всех «хулиганствующих» и эпатажирующих публику художников общим названием «декаденты» [13, 392]. Одни критики рассматривали декадентство как надругательство над здравым смыслом, другие видели в нем безнравственность и безыдейность, третьи трактовали как противообщественное явление, четвертые осуждали декадентство за поверхностный эстетизм.

Самоубийство стало предметом общественного внимания в России в конце XIX начале XX века. Русские общественные деятели рассматривали это явление как знаменательный факт переживаемой эпохи [10]. «Самоубийство так же старо, как и само человечество. Но не в одну эпоху истории человечества оно не было так распространено как в наш просвещенный и гуманитарный XIX век. Теперь самоубийство сделалось какой-то эпидемической болезнью и, притом, болезнью хронической, которая вырывает тысячи жертв из среды населения решительно всех цивилизованных стран Европы. Так говорит статистика, это же может сказать всякий, кто следит за городской хроникой» [7, 285]. Вся периодическая печать, статистика и городская хроника свидетельствовали о том, что на рубеже веков в России, как и во всей Европе наблюдалась эпидемия самоубийств. «Самоубийства давно уже сделались обычным явлением нашей жизни. Никто теперь не удивляется, встречая в каждом номере газеты несколько известий о том, что такой-то или какая-то пустили себе пулю в череп, приняли какого-нибудь яду, бросились под поезд железной дороги или иным путем покончили свои счета с жизнью. Явились даже особые выражения, указывающие как на постоянство этого печального явления, так и на широкую степень его рас-

пространения: в редкой корреспонденции о самоубийстве мы не встретим выражения: “обычная весенняя или осенняя эпидемия самоубийств уже началась”, или “жертвами нынешнего сезона самоубийств являются” и т. д.» [10, 101–102].

До революции в России, по статистическим данным, уровень самоубийств был самым высоким в мире, особенно это явление было распространено среди учащихся. Такая же ситуация была в России после революционного подъема в 1905–1907 гг. Последовали репрессии, сопровождающиеся «эпидемией самоубийств» среди молодежи. В результате проведенных исследований была выявлена закономерность в соответствии с которой, наибольшее количество самоубийств приходится на годы, когда «общее возбуждение утихает, когда наступает разочарование, когда приходится оценивать утраты» [1, 11].

Проанализировав общественную, политическую и социокультурную ситуацию, было определено, что важнейшей психологической причиной, появления суицидальных настроений, стала атмосфера гражданской апатии. В. Бехтерев в работе «О причинах самоубийства и о возможной борьбе с ним» писал о том, что господствовало общее пессимистическое настроение умов, распространялась психология потребительства. По мнению В. Бехтерева, многие юноши и девушки потеряли жизненные ориентиры, идеалы, веру и испытывали гнетущее чувство одиночества [1].

Одним из критиков декаданса был Л. Толстой. В своем трактате «Что такое искусство?» (1898) он достаточно резко выразился о появившихся в России декадентах, «людях *fin de siècle*», Л. Толстой видел в них «европейскую болезнь века». Великий русский писатель как и австрийский врач-психиатр Макс Нордау видел все признаки «вырождения», «последнюю степень бессмыслия» в «новом искусстве» [12]. Следует отметить, что в 1891 году австрийский врач-психиатр Макс Нордау написал книгу о современном искусстве «Вырождение». В ней он приходит к выводу, что все современное искусство создается личностями с признаками дегенеративности, патологии, морального кретинизма. Под признаками вырождения имеются в виду: склонность к мистицизму, экзальтация, субъективизм, нарушение принципа правдолюбия. По мнению М. Нордау, такое искусство угрожает прогрессивному общественному развитию и необходимо ограждать человечество от опасных влияний, не исключая репрессии по отношению к современным художникам [6].

Тем не менее, Л. Толстой несмотря на свое негативное отношение к декадентству, в отличие от М. Нордау, не призывал общество игнорировать творчество декадентов. По мнению самого Л. Толстого, это искусство получило широкое распространение, заняло свое место под солнцем. А значит, имеет право на существование.

Также критиком декадентства выступал М. Горький. В статье «Поль Верлен и декаденты» (1896), он пытается найти ответ на волнующий его вопрос, как ниспровергатели и анархисты-декаденты вдруг стали проповедниками морали и учителями жизни, как «нечто болезненное и нервное» смогло попасть в кровь общества и заразить его, привить ему «тонкий разрушительный яд» [3, 135].

Подводя итог вышесказанного, мы можем отметить, что и Л. Толстой и М. Горький, а также другие писатели и критики реалистического направления рассматривали декаданс как чуждое для России явление, явление не понятное для широких масс, они соотносили с понятием «декаданс» всеобщий упадок, пессимистические настроения, утрату положительных идеалов, стремление к мистике.

Защитником декадентства был Ф. Сологуб. Он пытался выяснить причины негативного отношения к такому явлению как декадентство, которое в русской культуре и литературе обычно соотносили с чем-то плохим, негативным, уродливым. К. Савельев называет Ф. Сологуба «живым воплощением духа декаданса в русской литературе» [12, 79].

Еще одним сторонником декадентов был А. Белый. Он изначально считал, что декадентство – это синоним символизма, но разница между ними все-таки была. А. Белый пытается выяснить: кто такие декаденты, и кто такие символисты? И так, возникает три группы: первая, чистые декаденты; вторая, декаденты и символисты, в произведениях которых упадок противостоит возрождению; и наконец, третья группа, символисты не связанные с декадентством. А. Белый акцентирует внимание на том, что благодаря русским декадентам произошло сближение Запада и Востока, русское общество получило возможность по новому взглянуть на отечественную литературу.

Э. Дюркгейм, французский социолог, сравнивая русскую и французскую литературы эпохи декаданса отметил, что наряду с общими закономерностями присущими писателям обеих стран, существуют и некоторые различия. Русскую литературу отличает полнота идеалов, ее специфическая меланхолия, сострадание к несчастьям человека, а здоровая печаль побуждает к действию. Что касается французской литературы, то она не выражает ничего, кроме глубокого отчаяния и состояния депрессии [5].

Рассмотрев точки зрения различных литературоведов, писателей и философов, мы можем сделать вывод, что декаданс воспринимался и оценивался по-разному. Были как противники, которые выступали против этого явления и считали его чужим для русского общества, так и сторонники декаданса, которые видели в нем будущее России.

Мы рассмотрели общественную, социокультурную и литературную ситуации в России на рубеже веков и можем сделать вывод, что период конца XIX начала XX века является одним из спорных, а также одним из ярких периодов в русской литературе. В России в эпоху рубежа веков тесно взаимодействуют представители различных направлений. Такое разнообразие направлений и методов объясняется переходным характером времени, а также общей атмосферой неустойчивости. Конец XIX начала XX века это период, когда не только в России, но и по всей Европе прокатилась волна самоубийств. Суицид в это время имел идеологический характер и сопровождался идеями А. Шопенгауэра, Ф. Ницше. Самоубийство стало предметом общественного внимания, это явление рассматривалось как знаменательный факт переживаемой эпохи. Как известно к факторам, влияющим на развитие суицидального поведения, относятся социальные условия жизни человека и общества в целом. Любые грандиозные изменения в обществе оказывают стрессовое воздействие на население, что само собой, разумеется, оказывает влияние на суицидальную ситуацию в стране. Именно такие изменения произошли в России на рубеже веков, фактически изменилась общественно-экономическая формация, повлекшая за собой как экономические, так и психологические проблемы. Необходимость адаптироваться к новой социальной системе, смена прежних стереотипов, смена ценностных ориентаций, ухудшения материального положения населения все это способствовало увеличению завершенных самоубийств в России.

Появление упаднических тенденций в конце XIX начала XX века было обусловлено эстетическими, мировоззренческими и социальными факторами. Самоубийство как самый распространенный феномен декаданса, несмотря на идеологическую направленность, становится актуальным в русской литературе.

Список использованных источников

1. Бехтерев В. М. О причинах самоубийства и о возможной борьбе с ними. Речь, сказанная на съезде психиатров и невропатологов в Москве в сентябре 1911 г. / В. М. Бехтерев. – СПб., 1912. – 20 с.
2. Гажева І. Д. Творчість А. Белого в контексті культури Срібної доби / І. Д. Гажева. – Л. : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – 284 с.
3. Горький М. Поль Верлен и декаденты / М. Горький. – Собр. соч. в 30 т. – М., 1953. – Т. 23. – С. 135.
4. Гофштеттер И. Поэзия вырождения. Философские и психологические аспекты декадентства / И. Гофштеттер. – СПб., 1902. – С. 34.
5. Дюркгейм Э. Самоубийство : Социологический этюд / Э. Дюркгейм [пер. с фр.] ; под ред В.А. Базарова. – М. : Мысль, 1994. – 300 с.
6. История русской литературы конца 19 начала 20 века : в 2 т. / под ред. В. А. Келдыша. – 2-е изд., стер. – Т. 2. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 352 с.
7. Лизин К. Самоубийство и цивилизация / К. Лизин // Дело. – 1882. – № 7. – С. 265–285.
8. Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Д. Мережковский // Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М., 1995. – С. 536.
9. Нестелеев М. На межі : Суїцидальний дискурс українського модернізму : монографія / Максим Нестелеев. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с.
10. Паперно И. Самоубийство как культурный институт / Ирина Паперно. – М. : Новое литературное обозрение, 1999. – 256 с.
11. Поэтика русской литературы конца 19 начала 20 века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / И. Приходько, Д. Магомедова, Н. Тамарненко, А. Чудаков. – М. : Изд-во ИМЛИ РАН, 2009. – 832 с.
12. Савельев К. Н. Исторические портреты английского декаданса : монография / К. Савельев. – Магнитогорск : МаГУ, 2008. – 254 с.
13. Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений : в 4-х т. / В. Ф. Ходасевич. – М., 1972. – Т. 1. – С. 392.

Summary. The article deals with suicidal tendencies in the social, socio-cultural and literary life of Russia at the end of the XIX beginning of the XX century. During this period, suicide was the subject of public attention. Russian public figures have considered suicide as a significant fact experienced by age. The most important psychological reason of appearing of suicidal tendencies became the atmosphere of civic apathy.

Key words: turn of the century, suicide, psychological reasons, decline, literature.

ПОЭТИЧЕСКИЕ СОБЕСЕДНИКИ АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА

У статті характеризується своєрідність діалогізму в ліриці О. Кушнера, однією з частотних форм якого є віртуальний діалог поета зі своїми попередниками. Предметом аналізу стали засоби виявлення духовного взаємозв'язку автора з поетами минулих епох, притаманні художній індивідуальності Олександра Кушнера.

Ключові слова: діалог, попередники, поезія, зв'язок, культура.

Каждый поэт нуждается в читателе, и Александр Кушнер не является исключением. Не всегда современники доброжелательно откликаются на творческие искания поэта. Как известно, первые стихотворения А. Кушнера были приняты критиками нерадушно, но нашли положительный отклик среди читателей. По справедливому утверждению Аллы Марченко «...случай Кушнера есть тот нетипичный случай, когда поэт нашел своего читателя, миновав, казалось бы, неизбежный для начинающего авторского таланта статус “замечен критикой”...» [12]. Примечательно то, что поэзия А. Кушнера обращена не только к современному читателю, но и к великим деятелям прошлого. Они фигурируют в образной системе его стихотворений, поэт мысленно обращается к предшественникам, полемизируя, ища их поддержки и одобрения.

Довольно часто Кушнер испытывает потребность в разговоре со своими старшими соратниками по перу:

Поговорить бы тихо сквозь века
С поручиком Тенгинского полка
И лучшее его стихотворенье
Прочешь ему, чтоб он наверняка
Знал, как о нем высоко наше мнение [11, 4].

В одном из интервью Кушнер признавался: «Для меня поэты-предшественники – это главные мои читатели...» [6, 131]. Такие виртуальные встречи с великими мастерами поэтического слова стали нормой повседневной творческой жизни А. Кушнера.

Среди античных собеседников поэта можно выделить наиболее часто встречаемые имена Эсхила, Гомера, Архилоха. От Гомера воспринял поэт и свою неиссякаемую любовь к античной культуре: «Я люблю их, Афин, Афродит, Артемид, Аполлонов, Гермесов. / Мне забыть их Гомер не велит» [7, 6].

В статье, названной пушкинской строкой «С Гомером долго ты беседовал один...», Кушнер проводит параллель между гомеровским эпосом и своим любимым романом М. Пруста «В поисках утраченного времени», отмечая, что это произведение XX века ничуть не более сложно и запутано, чем «Одиссея», и что «архаикой» роман французского писателя станет много ранее, чем творение Гомера [9, 359]. Очевидно, что для него гомеровское произведение не теряет своей актуальности и поныне. Мысленно перенося древнегреческого поэта в современную действительность, Кушнер высказывает уверенность в том, что «...Гомер сегодня писал бы лирические стихи» [9, 373]. Не без влияния творчества Гомера, как он полагает, «возник новый поэтический жанр – книга стихов» [9, 374].

Герои «Илиады» и «Одиссеи» неоднократно фигурируют в произведениях Кушнера. Гомеру посвящено стихотворение «Я думаю, когда Гомер писал...» [5, 6–7]. В нем древнегреческий поэт предстает не в привычном образе слепого старца, сочиняющего известную сцену прощания Гектора с верной женой Андромахой, а тонко чувствующим молодым человеком: «Лет двадцать пять, я думаю, ему, / От силы тридцать было...» [5, 6]. Целиком отдаваясь творчеству, сам Гомер, по мысли А. Кушнера, остро переживал описываемые страсти. Не чуждо было древнегреческому гению и простое земное счастье: «И сам любил, и жарко был любим...» [5, 7]. Кушнер стремится приблизить образ Гомера к современному читателю, заставить того почувствовать человеческие качества поэта, а не воспринимать его как глянцевого образ прошедших веков. Кушнеровский Гомер «плакал и пылал, / И слезы утирал, смутясь, рубахой, / Заглядывая в пасть тоски» [5, 6]. В стихотворении прослеживается попытка проникнуть в психологию творчества, ощутить атмосферу создания шедевра и увидеть его создателя за работой.

А. Кушнер осознает значение древнегреческих поэтов для последующих поколений писателей. Так, в стихотворении «Архилох» он признается, что испытал влияние этого родоначальника европейской лирики. Оценивая положение Архилоха в ряду великих современников, Кушнер восклицает: «Вот он, первый лирический в мире поэт, / Каково ему! Сам сознает, / Что есть греческий эпос, а лириков нет: / Не Гомер он и не Гесиод» [8, 92]. Ощущая себя преемником Архилоха, Кушнер вполне осознает различие судеб поэтов, разделенных тысячелетиями. По сравнению с

жизнью воина, каким был незаконнорожденный Архилох, сам Кушнер «изнежен», поскольку его жизнь более спокойна. Однако одно их точно объединяет – любовь к поэзии: «За короткую вещь я поэму отдам, / За двенадцать стремительных строк!» [8, 93]. Кушнер ощущает присутствие в своей жизни далекого поэтического предка: «Иногда, может быть, в полусне забытья / Он царапает что-то копьём» [8, 93].

Архилох упомянут в еще одном стихотворении конца 90-х годов, где имя древнегреческого лирика появляется в контексте грустных размышлений Кушнера о победе прозаического искусства над поэтическим: «Стихи – архаика. И скоро их не будет» [9, 164]. Чувство сожаления является доминантным, но вместе с тем архаическое имя Архилоха, чья лирика остается достоянием человечества на протяжении нескольких тысячелетий, выступает в качестве аргумента в защиту поэтического слова, вселяет оптимизм относительно его будущего. Поэзия Архилоха не теряет актуальности и в начале третьего тысячелетия.

К отцу европейской трагедии, древнегреческому драматургу Эсхилу, Кушнер обращается в стихотворении «Трагедия легка...». Здесь трагическим конфликтам античной эпохи с их неприменным катарсисом («... убьют или погубят – / Искуplen будет мрак прозреньем и слезой») противопоставлены беды, несчастья современного бытия – болезни, семейные драмы, разводы, смерти. «Я драм боюсь, Эсхил», – признается поэт. Ужасы окружающей действительности подвигают его к мысли, что спокойный сон человека нередко оплачен трагедиями чужой жизни. Не случайно в триптихе «Трагики» предметом осмысления становится смерть, по-разному наступающая великих драматургов античности. Поэт сопоставляет не только творческие индивидуальности Эсхила, Софокла и Еврипида, но их судьбы.

Обращается Кушнер в своих произведениях и к римским поэтам. Воздавая должное в одном из стихотворений умению древних пристально вглядываться в окружающий предметный мир, Кушнер восклицает: «Разреши мне, Вергилий, добавить, что есть душа / У материи тоже, не только у человека» [11, 5].

В стихотворении «Как писал Катулл, пропадает голос...» Кушнер полемизирует с древнеримским поэтом, утверждавшим, что любовь делает человека слепо-глухо-немым – «отлетает слух, изменяет зреньё». Кушнер называет такое состояние влюбленностью и полагает, что в противоположность этому чувству, способному заманить человека в сети и лишить его возможности воспринимать реальную действительность, любовь окрыляет, помогает творить, открывает человеку целый мир. Обращаясь к своему предшественнику, Кушнер восклицает: «“Звон и шум, – писал ты, – в ушах заглохших, / И затмились очи ночью тенью...” / О, дожить до любви! До великих новшеств! / Пищу слуху давать и работу – зренью» [9, 133]. Так, вступая в творческий диалог с великим римским поэтом, А. Кушнер создает свой гимн любви, во имя которой свершаются великие дела.

Но не только поэзия составляет содержание творческой жизни Александра Кушнера. Не случайно один из его поэтических сборников получил название «Ночная музыка». Именно музыку называет Кушнер счастливой сестрой поэзии, обладающей всемирным языком. Обращаясь к ней, поэт восклицает: «До сердца пробираешь, до нутра, / Сквозь сумерки и через все ступени» [9, 135]. По мысли Кушнера, музыка наделена удивительной способностью будить живую мысль и давать новое дыхание поэтическому искусству. Она приходит на помощь в беде и унынии, помогает творить.

На вопрос «какую роль в вашей жизни играет искусство?» Кушнер на вечере, посвященном выходу в свет его книги «Мелом и углем», ответил следующее: «Искусство – великое утешение. И, может, – даже самое большое в жизни утешение. В минуту жизни трудную приходит на помощь музыка. Приходят на помощь стихи. Живопись. А иначе их бы не существовало» [13].

Не удивительно, что в произведениях Кушнера часто фигурируют имена и образы великих композиторов. С огромным почтением обращается он к польскому гению Фредерику Шопену. Перед читателем предстает виртуальная сценка встречи поэта с композитором. Свободная форма общения поражает своей легкостью, словно не века разделяют этих собеседников. Поэт сожалеет о том, что музыкальный диапазон творчества Шопена ограничен:

Фредерик, вы должны обессмертить себя,
Фортепьяно для этого мало,
И, любя вашу музыку, страстно любя,
Я хотел бы ещё и вокала
И симфонии, оперы вам пожелать [2, 4].

Обращаясь к собеседнику, Кушнер не скрывает своей любви к его волшебной музыке, но убежден, что в разнообразии музыкальных форм «надо Моцарту быть и Россини под стать». Своим союзником Кушнер считает Адама Мицкевича, в свое время дававшего такой же совет Шопену. Однако Кушнер оставляет право композитору самому выбирать направление своего творчества: «Он напишет ноктюрн и приложит к письму – / И ноктюрн будет лучшим ответом» [Там

же]. Как известно, фортепианный ноктюрн достиг расцвета именно в творчестве Фредерика Шопена, написавшего двадцать одно произведение в этом жанре. Но от гения всегда хотят большего, чтобы иметь возможность насладиться лучшими образцами данного вида искусства.

В своем поэтическом творчестве Кушнер обращается не только к мастерам зарубежного искусства. Его собеседниками становятся как классические, так и современные русские поэты и писатели. Остановимся лишь на некоторых примерах духовного общения Кушнера с деятелями русской культуры XIX столетия.

В одном из стихотворений поэт мысленно обращается к Н. Карамзину, ищущему спасения от злобной российской цензуры в Константинополе. Забрав детей, направляется великий русский историк и писатель в Одессу, чтобы на корабле покинуть родную страну. Кушнер сетует о том, что век спустя долгожданное избавление от цензуры не принесло счастья: «Мы так ее пинали, ненавидели, / Была позором нашим и стыдом, / Но вот смели – и что же мы увидели? / Хлев, балаган, сортир, публичный дом» [10, 12]. Утрата нравственной цензуры приводит, по мысли автора, к полной вседозволенности, превращающей страну в хаос. Безусловно, А. Кушнер знает, скольким талантливым произведениям не суждено было увидеть свет вовремя, сколько писателей не могло публиковаться из-за цензурных утеснений. Но в великой поэтической вечности суждена встреча всем истинным творцам и потому, вспоминая о Карамзине, Кушнер восклицает: «Там, под Айя-Софией, нам свидание / Назначил он – и я увижусь с ним» [10, 13].

Готовый помочь и разделить минуты горести, Кушнер с наслаждением делится мгновениями счастья и радости с теми, кто способен его понять. Совершенно в духе пушкинского внимания к обыденным житейским мелочам он описывает свой быт, наслаждение августовским днем, благодатным сном в порывах ветра, обозначившего границы лета и осени. В традиции поэтических посланий XIX столетия Кушнер обращается к пушкинскому другу, тем самым словно подчеркивая родство всей поэтической братии: «Я счастлив, Дельвиг, был, я спал на раскладушке / Среди века хвойного и темнокрылых смут» [9, 126]. Это обращение неслучайно. В свое время Дельвиг в стихотворении «Конец золотого века» (1828) размышлял над вопросом о природе человеческого счастья. Он был убежден, что счастье неуловимо и быстротечно: «...но счастье / (После узнали мы) гость на земле, а не житель обычный» [1, 73]. Кушнер разделяет мнение своего предшественника, поскольку сам ощущает прелесть и недолговечность счастья, состоящего в единении с природой. Утверждая, что «нам лень завещана, не только вечный труд», Кушнер апеллирует к поэтической мысли Дельвига, который в шуточной самохарактеристике (стихотворение «Бедный Дельвиг») так описывал свое времяпрепровождение: «Один он с леностью живет, / Блажен своей судьбою, / Век свой о радости поет / И незнаком с тоскою. / О счастья не говорит, / Но счастье с тобою / Живет – и будет вечно жить / И с леностью святою!» [1, 107].

Близким по духу и мировосприятию остается для А. Кушнера Е. Баратынский. Имя этого поэта XIX столетия неоднократно звучит и в стихах, и в статьях Кушнера. Пронзительное признание в любви и острое чувство утраты определяет атмосферу стихотворения «Не умирай, Баратынский, не надо!». Это произведение построено в форме воображаемого диалога. Ответом на прозвучавшую в первой строке мольбу становятся слова, которые могут быть восприняты как реакция самого Баратынского: «Да почему же не надо? Пора. / Можно от сердца, а лучше от яда, / И поскорей! Хорошо бы с утра» [3]. Бесприютная смерть Баратынского воспринимается Кушнером как личная обида:

Не умирай, Баратынский, Неаполь
Быструю смерть не заметит твою:
Как декорации в пышном спектакле,
Здесь кипарисы не дрогнут в строю.
Да и Россия слепа, глуховата,
Смерти и там не заметят твоей [3].

Атмосфера непонимания и безразличия, которая окружала Баратынского в последние годы его жизни, воспроизводится в стихотворении Кушнера с детализированной точностью – это и одиночество, и характерные для стихотворений Баратынского мотивы осени, и не покидающее поэта чувство мрака и обиды. Отношение дружеского сочувствия и даже стремление соучаствовать в судьбе своего поэтического учителя звучат в строках кушнеровского стихотворения: «Не умирай, Баратынский, не надо! / Я твой читатель, меня пожалей!». Далее боль утраты распространяется на всех великих поэтов, покинувших земной мир, поэтому появляется множественное число: «Не пожалеет. Забыли, уснули, / Спят еще. Рано. И дружба не в счет». Возвращение к образу Баратынского происходит при упоминании даты смерти поэта: «Дату: одиннадцатое июля / Черным кружком разве кто обведет?». Но утешением становится уверенность, что такой почитатель, пусть даже век спустя, все же найдется! Чувство тоски и досады сменяется в стихотворении верой в бессмертие истинных человеческих ценностей: «Не умирай, Баратынский, не надо! / Умер. Не умер, шепчу ему, нет!» [3].

В наследии Александра Кушнера имена предшественников по поэтическому делу звучат часто и с особым чувством благодарности. Таково, например, обращение к Жуковскому в стихотворении «Померкли облака... Жуковский, посмотри...», таковы и многочисленные упоминания любимейшего Фета («Какое счастье – Фет! / – Евангелие наше...»), таковы и переключки с Тютчевым, цитаты и реминисценции из его поэзии.

Ощущение своей причастности к неуявляемым традициям русской литературы определяет и понимание Кушнером культуры как непрерывно длящейся реальности, лишенной географических и временных перегородок. В таком мире можно рассчитывать на духовную встречу с деятелями прошедших эпох. Эта мысль находит выражение в одном из стихотворений поэта: «Запиши на всякий случай / Телефонный номер Блока: / Шесть – двенадцать – два нуля [9, 148]. Возможность встречи с любимым поэтом вполне соответствует представлениям Кушнера. Но даже в этом случае он сохраняет деликатность, опасаясь побеспокоить своих виртуальных собеседников: «Зря не будем беспокоить, / Так сказать, на черный день» [9, 148].

Духовное родство представителей разных видов искусства, разных времен и эпох подчеркивается в стихотворении «Ты, страна моя, радость и горе...»:

Фет стихи посылает Толстому,
Дарит Чехову снег и солому
Левитан, увидав по-другому
Эту радость с тоской пополам.
Загораются звезды среди мрака,
Это Пушкину нравится тяга
И случайность в стихах Пастернака,
Это Тютчеву мил Мандельштам [8, 40–41].

Таким образом, можно со всей определенностью утверждать, что особенностью творческой индивидуальности Александра Кушнера является непреходящее ощущение им единства культурного пространства, создающего поле для непрерываемого духовного общения человечества.

Список использованных источников

1. Дельвиг А. Сочинения : Стихотворения ; Статьи ; Письма [Сост., вступ. ст., коммент. В.Э. Вацуро] / А. Дельвиг. – Л. : Художественная литература, 1986. – 472 с.
2. Кушнер А. Другой дороги нет / А. Кушнер // Новый мир. – 2011. – № 3. – С. 3–7.
3. Кушнер А. Зимние звезды / А. Кушнер // Урал. – 2012. – № 7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/ural/2012/7/k2.html>
4. Кушнер А. Между двумя дождями, в перерыве... / А.С. Кушнер // Новый мир. – 2008. – № 1. – С. 3–7.
5. Кушнер А. Начать сначала / А. Кушнер // Новый мир. – 1999. – № 2. – С. 3–8.
6. Кушнер А. Не дерево, а роща [Беседу ведет Т. Бек] / А. Кушнер // Новый мир. – 2004. – № 6. – С. 127–139.
7. Кушнер А. Облака в полете / А. Кушнер // Новый мир. – 2012. – № 1. – С. 3–6.
8. Кушнер А. Облака выбирают анапест / А. Кушнер. – М. : Мир энциклопедий Аванта +, Астрель, 2008. – 95 с.
9. Кушнер А. По эту сторону таинственной черты : Стихотворения, статьи о поэзии / А. Кушнер. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 544 с.
10. Кушнер А. Сквозь ночь... / А. Кушнер // Новый мир. – 2002. – № 10. – С. 7–13.
11. Кушнер А. Стихи / А. Кушнер // Звезда. – 2011. – № 9. – С. 3–6.
12. Марченко А. Феномен Кушнера / А. Марченко // Арион. – 2006. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/arion/2006/2/ma29.html>
13. Рахманова С. Александр Кушнер : Приходит на помощь музыка [Беседа с А. Кушнером] / С. Рахманова // Студенческий меридиан. – 2011. – № 11 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.stm.ru/archive/1407/>

Summary. The article characterizes dialogic peculiarities of A. Kushner's poetry, one of which is a virtual poet's dialogue with his predecessors. The ways of revealing author's spiritual interconnection with poets of previous centuries, inherent to A. Kushner's artistic manner, is also analyzed in the article.

Key words: dialogue, predecessors, poetry, connection, culture.

ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ И АРТ-ИНСТАЛЛЯЦИЯХ ГЕРМАНИИ

Статтю присвячено дослідженню стратегії колекціонування як стильової домінанти постмодерну в літературі і сучасному мистецтві Німеччини. На матеріалі романів П. Зюскінда («Парфумер») і М. Байєра («Летючі собаки»), а також арт-інсталяцій Р. Райнсберга робиться висновок про наявність загальної тенденції до «збирання ідентичності» у різних видах мистецтва. Колекція розглядається як симулякр, що створює ілюзію цілісності в ситуації постмодерністського хаосу та кризи особистості.

Ключові слова: постмодернізм, колекція, архів, симулякр, інсталяція, П. Зюскінд, М. Байєр, Р. Райнсберг.

В эпоху постмодернизма актуальной эстетической стратегией преодоления пустоты и хаоса становится коллекционирование. Коллекции звуков, запахов, камней, мусора, старой одежды, чемоданов, дверных петель, поношенной обуви – вот лишь некоторые примеры «необычных» экспонатов, придающих своим обладателям статус исключительности. Феномен коллекционирования, ставший отражением потребительского характера культуры, нашел воплощение в разных видах искусства. В немецкой литературе 1980-1990-х гг. заявляют о себе новые герои – коллекционеры и архиваторы (романы П. Зюскинда, М. Байера, К. Рансмайра). Их интерес (а зачастую и маниакальная страсть) к коллекционированию обусловлены стремлением собрать свое «я», заполнить очевидную пустоту или скрыть свою безликость в массмедийной симулякровой реальности.

Параллельно интерес к коллекционированию, архивированию, музефикации возникает и в современном искусстве (инсталляции немца Р. Райнсберга, англичанина Т. Крэгга, бельгийца М. Бродтхаерса, француза К. Больтански). Искусствовед Е. Андреева отмечает «нарастающее число инсталляций-архивов и художников-коллекционеров» от 1980-х к 1990-м гг. и связывает эту тенденцию с попыткой противостоять распаду реальности путем создания ее симулякра [1, 347]. Поскольку «обыденная реальность, связанная с темой личного проживания, эфемерна и относится к исчезающим видам», возникает необходимость сымитировать ее. Таким образом, уже при первом приближении к феномену коллекционирования открывается симулякровый характер самой коллекции, создаваемой с целью отражения, замещения или маскировки отсутствия реальности (по Ж. Бодрийяру). Подчеркнув общность феномена коллекционирования в разных видах искусства, уточним, что в литературе мы имеем дело с *условной* репрезентацией коллекции-симулякра, созданной в художественном мире произведения. Во втором случае – коллекция или архив представлены в *реальном* времени и пространстве.

Итак, предметом нашего интереса становится область *отношений* литературы и новой, синтетической формы современного изобразительного искусства – инсталляции. В контексте компаративистики, изучающей наряду с межлитературными контактами «сферы взаимосвязей и взаимодействия литературы с другими видами искусств и видами духовно-творческой деятельности» [9, 25], подобные исследования становятся и возможными, и перспективными.

Интермедialность как область компаративистики. На сегодняшний день понятие «интермедialность» уверенно входит в научный обиход не только компаративистики, но и смежных гуманитарных областей знания. Литературоведы, искусствоведы, культурологи активно оперируют «модным термином», когда речь идет о синтезе медиа, взаимодействии разных видов искусства. Понятие, ставшее особенно популярным в 1990-е гг., сложилось еще в 1960-е гг. в среде неоавангардистов. Английский художник Дик Хиггинс, стоявший у истоков движения «Fluxus», использовал термин «интермедиа» для обозначения гибридных жанровых форм, к которым относил, например, «межмедialные» реди-мэйдс М. Дюшана и визуальную поэзию [16, 305].

В то же время, изучение взаимосвязей литературы с другими искусствами имеет давнюю традицию, восходящую еще к античности. Во второй половине XX в. в компаративистике выделяется отдельная отрасль – *interart's*, или *comparative art studies* («міжмистецькі порівняння»), занимающаяся вопросами «соотношения искусств, их взаимодействия и синтеза, интермедialного характера их взаимосвязи» [5, 286]. Это направление компаративистики считалось вначале периферийным. По мнению Д. Наливайко, это было связано с отсутствием единого мнения относительно принадлежности его проблематики к литературоведению. Французская школа причисляла такие исследования к сфере эстетики, американская концепция, постепенно ставшая магистральной, трактовала взаимоотношения литературы и других искусств как литературоведческую проблему [9, 7].

По мнению корейского германиста Вее-Конга Ко, до сих пор спорным остается вопрос о том, может ли интермедиальность быть «собственностью» какой-либо одной научной дисциплины? С одной стороны, она может рассматриваться как предмет сравнительного литературоведения, с другой стороны – медиа-эстетики. Точкой соприкосновения компаративистики и медиа-эстетики ученый считает «медиальное взаимодействие искусств», хотя, подчеркивает он, предмет и методология этих дисциплин существенно различаются [15, 68–69]. Медиа-эстетика фокусируется на изучении аудио-визуальных форм восприятия медиа, компаративистика изучает связи между литературой и другими формами искусства.

Однако и сегодня термин интермедиальность в компаративистике используется относительно редко, несмотря на большое количество исследований в данной области. И. Раевски связывает этот факт с отсутствием потребности вводить новое понятие в науку, которая, успешно занимаясь изучением межвидовых связей искусства, уже многие десятилетия обходится и без него. Помимо этого, рассуждает исследовательница, существует угроза, что «новомодные технические и электронные масс(медиа)» постепенно вытеснят «высокие» искусства, которые традиционно были предметом компаративистики [17, 15]. Следует отметить и отсутствие четкой дефиниции понятия. Существует представление об интермедиальности как некоем «зонтичном термине» (*termine ombrello*), объединяющем разные явления и жанры: *mixed media*, экфразис, «оперизацию», экранизацию и адаптацию, «книгизацию», «новелизацию» или «медиа тай-ин», *hyperfiction*, сетевую литературу, мэйл-арт и др. [17, 12–13]. В целом, кажется нам, интермедиальность оказывается очень органичной постмодернистской эстетике со свойственным ей эклектизмом и размыванием границ, а расширение предмета *interart studies* за счет включения новейших медиа открывает новые перспективы перед компаративистикой.

Интермедиальный контекст исследования. Обозначив предмет нашего исследования как выявление стилевых аналогий в литературе и искусстве, постараемся определить ракурс исследования в контексте теории интермедиальности. Согласно концепции И. Раевски, интермедиальность включает в себя: 1) феномен синтеза различных медиа, приводящий к возникновению новых жанров; 2) феномен трансформации медиа, то есть перехода одной знаковой системы в другую (экранизации, адаптации и т.д.); 3) феномен интермедиальных взаимосвязей в рамках одного медиа (музыкальность литературы, нарративизация музыки и пр.) [17, 19–22]. Предлагая подобную трактовку, И. Раевски акцентирует внимание на влиянии и синтезе разных «языков» искусства, но при этом исключает из нее типологические сходства разных искусств на уровне общих тем, сюжетов, жанра, стиля и т.д.

Шире трактует интермедиальность Й. Шретер. Кроме синтетической (1), трансформативной (2) и онтологической (3), он вводит понятие «формальная» или «трансмедиальная» интермедиальность (4). При этом он основывается на наличии *формальных аналогий*, возникающих в различных медиа в контекстах [18]. Очевидно, что, говоря о коллекционировании как стилевой доминанте постмодернизма в разных медиа, мы оказываемся в плоскости формальной / трансмедиальной интермедиальности (по определению Й. Шретера). Исследование инсталляции как нового гибридного жанра относится к сфере интермедиальности синтетической.

Итак, рассмотрим *коллекционирование как стилеобразующий фактор постмодернизма*. Рассуждая о природе коллекционерской страсти, теоретик постмодернизма Ж. Бодрийяр в «Системе вещей» связывает ее с особым отношением к вещи. У каждой вещи, считает он, есть две функции: одна – быть используемой, вторая – быть обладаемой. Коллекционер всегда воспринимает вещь абстрагировано от ее основной функции. Для него это уже не ковер, стол или статуэтка – а просто «вещь», лишенная практического значения. Такие вещи, воспринимаемые субъективно, складываются в систему, «благодаря которой субъект пытается восстановить для себя мир как некую приватную целостность» [4, 96]. Коллекция, в понимании Ж. Бодрийяра, дает чувство присутствия в мире. Собирая вещи, человек «*постоянно и циклически-контролируемо переживает процесс своего существования, а тем самым символически преодолевает это реальное существование, неподвластное ему в своей необратимой событийности*» [4, 109]. Чувствуя себя отчужденным, коллекционер сам пытается «воссоздать такой дискурс, который был бы для него прозрачен, чтобы он сам владел его означающими и сам же в конечном счете являлся его означаемым». Однако проект по собиранию «я», по мнению философа, обречен на неудачу: попытка обрести целостность через вещи всегда отмечена одиночеством, поскольку не связана с коммуникацией. Процесс коллекционирования ограничен своей повторяемостью, а его материал – вещи – слишком конкретен. Поэтому «если “тот, кто ничего не собирает, – кретин”, то и в собирателе тоже всегда есть что-то убогое и нечеловеческое» [4, 119]. Таким образом, «коллекция», равно как и «вещь», становится значимой категорией постмодернистского сознания и оказывается в центре внимания современного искусства.

Герои-коллекционеры в литературе. Впервые о коллекционере как новой парадигмальной фигуре немецкого постмодернистского романа заявила Г. Кучумова [8]. Разрабатывая типологию

романного героя в постмодернистской литературе, исследовательница выделила новые типы личности (коллекционер, архивист, вуайерист, номад), ставшие «мощным инструментом» разрушения традиционных мифов и стереотипов общественного сознания [8, 378]. Наиболее знаковые коллекционеры – это собиратель запахов Жан-Батист Гренуй (П. Зюскинд, «Парфюмер», 1985) и коллекционер звуков Карнау (М. Байер, «Летучие собаки», 1995). Их литературным прототипом, считает Г. Кучумова, является Фердинанд Клегг, знаменитый собиратель бабочек из романа Дж. Фаулза («Коллекционер», 1963). Начиная с Дж. Фаулза, «законодателя моды» на героев-коллекционеров, увлечение собирательством объясняется как попытка преодолеть «немо» (т.е. свою ничтожность) и переключить внимание с внутренней пустоты на наполненность вещного мира (эссе «Аристос»).

Во всех трех вариантах коллекционирование становится проектом по *собираению идентичности и осуществлению своего «я»* в ситуации кризиса личности. Клегг – типичный «средний человек» – стремится заявить о своей значимости, прикрыть свою неполноценность, став обладателем уникального экспоната – девушки по имени Миранда. «Ольфакторный гений» Зюскинда также стремится заполучить свой идеальный экспонат. Убитая им девушка оказывается для него «образом образов», архетипом Любви-Красоты-Истины. Обладание ее ароматом позволит ему, по мнению Г. Кучумовой, обрести недостающую «божественную» часть своего «я» [8, 185]. Эта же модель получила развитие и в романе М. Байера. Предметом коллекционерской страсти Карнау становится человеческий голос во всех его проявлениях. Из простого инженер-акустика, записывавшего речи фюрера и Геббельса во время военных парадов, он превращается в безумного коллекционера – архиватора человеческих голосов. Его невинное увлечение перерастает в безумную страсть. С целью создания уникальной акустической карты он записывает на пленку страшные крики солдат на поле боя, стоны заключенных во время пыток и жутких экспериментов. Карнау – безликий, серый человек «без прошлого и настоящего» – стремится в этом страшном многоголосии обрести собственный голос и заявить окружающим о своем присутствии в мире.

Для Гренуя и Карнау важно самоутвердиться, артикулировать свою значимость. Схематично, они повторяют путь Клегга: не выделяясь из общей массы, они идут на все, чтобы оставить о себе память – Карнау создает уникальный архив с фонозаписями Третьего Рейха, Гренуй становится самым выдающимся парфюмером своей эпохи, обладателем неповторимого обоняния. Путь, по которому идут герои к созданию совершенной коллекции – преступный. Однако понятия любви и ненависти для них равнозначны – это знаки «того, что нас запомнят, что мы не «не существовали», это «способ заставить о себе помнить» [11, 61].

Для Гренуя и Карнау коллекционирование является *способом утверждения власти и механизмом манипулирования*. Поэтому они страстно стремятся завладеть предметами своих коллекций, утвердить свою власть над ними. Коллекционирование для них – это завуалированный способ утверждения своего существования в мире, дающий: а) наслаждение от обладания вещью; б) возможность манипулировать вещами. Гренуй в романе Зюскинда является олицетворением власти, он наслаждается своим триумфом над толпой (финальная сцена романа). Карнау служит власти: его «наука» является инструментом ее манипуляции. Руководствуясь псевдонаучными целями, Карнау сам становится «инструментом террора этой власти» [10, 118].

Коллекция в постмодернизме выступает *симулякром искусства*. Термин «симулякр» был введен в постмодернистскую философию Ж. Бодрийяром («Симулякры и симуляции», 1981). Будучи сторонником идеи, что вся современность – это эпоха тотальной симуляции, он писал: «Мы вступили в эру симуляции, наступление которой знаменует полная взаимозаменяемость некогда противоречивых либо диалектически противоположных терминов: красивого и уродливого в моде; правого и левого в политике; истинного и ложного в масс-медиа; полезного и бесполезного на уровне объектов; природы и культуры на любом смысловом уровне» [3, 330]. Симулякр – это муляж, видимость, имитация образа, символа, знака, за которой не стоит никакой обозначаемой действительности. Симулякр скрывает отсутствие реальности, он «выдает отсутствие за присутствие», стирает различие между реальным и воображаемым [7, 188]. Бодрийяр выделяет стадии, которые проходит образ, чтобы стать «чистым симулякром»: 1) он отражает фундаментальную реальность; 2) он маскирует и искажает фундаментальную реальность; 3) он маскирует отсутствие фундаментальной реальности; 4) он вообще не имеет отношения к какой бы то ни было реальности, являясь своим собственным симулякром в чистом виде. В постмодернизме коллекционирование становится симулятивной конструкцией искусства, коллекционер подменяет образ творца, а фанатизм коллекционера – творческое вдохновение. Коллекционер, в отличие от традиционного героя-художника – это «человек толпы», представитель массового сознания, потребительски воспринимающий красоту и искусство. Уже сам тип героя-коллекционера говорит о смещении акцентов в сторону потребителя: «собирая» коллекцию, он утверждает свою власть, артикулирует свое превосходство над искусством. В романе Зюскинда параллель коллекционер / художник очевидна. Гренуй называет себя гением, Творцом, создателем; ремесло парфюмера отождествляется с искусством. По мнению И. Рогановой, в герое «Парфюмера» можно узнать «та-

лантливую пародию на романтический идеал художника» [10, 235]. «Творчество» его преемника Карнау подчиняется в большей мере научным целям. Своим стремлением создать идеальную карту всех звуков Третьего Рейха он напоминает фанатичного ученого. Тема искусства входит в роман как тема медиа-технологий, манипулирующих сознанием людей.

Если в литературе образ постепенно подменяется симулякром, то современное искусство само занимается производством симулякров. Существовая в гиперреальном пространстве псевдокультуры, оно почти всегда обращается к симулякрам (инсталляциям, перформансам и другим псевдо-объектам, имитирующим самих себя). Выходя за рамки классического искусства, это псевдоискусство создает новые жанры. Одним из них является арт-инсталляция – синтетический жанр трехмерного искусства, уходящий корнями в концептуальное искусство 1960-х гг. По мнению К. Бишоп, «искусство инсталляции ... отличается от других медиа (скульптуры, живописи, фотографии, медиа) тем, что обращается напрямую к зрителю, его буквальному присутствию в пространстве» [12, 6]. Зритель, вовлеченный в процесс восприятия, оказывается, по мнению Ильи Кабакова, одновременно и «жертвой», и реципиентом: «с одной стороны, он изучает и оценивает инсталляцию, с другой стороны, следует ассоциациям и воспоминаниям, которые возникают в нем». Чувственно погружаясь в происходящее, наблюдатель как бы «преодолеывает атмосферу общей иллюзии», создаваемую инсталляцией-симулякром.

Коллекционеры в искусстве. Инсталляции в виде коллекций или архивов в современном искусстве не являются редкостью. По мнению Е. Андреевой, начало коллекционированию собственным примером положил бельгийский концептуалист Марсель Бродтарс (Marcel Broodthaers, 1924–1976) [1, 347]. В 1968 г. он превратил собственную квартиру в Брюсселе в фиктивный музей, написав на окнах и на заборе «Музей современного искусства. Отдел орлов. Секция XIX века». Упомянутые в названии орлы в «музее» тогда еще представлены не были, зато концепция музея, в котором вместо картин были развешены открытки с изображением французской живописи XIX века, явно шла вразрез с традиционным представлением о музее как институции. Уже в 1972 г. в Германии была представлена содержательная часть музея – около трехсот предметов с изображением орла (чучела, картины, керамика, посуда). Бродтарс объявил себя «коллекционером» и «куратором» арт-проекта, хотя все экспонаты были заимствованы из других музейных собраний и по окончании выставки возвращены. Каждый предмет сопровождался подписью на трех языках «Это не произведение искусства», ассоциативно отсылая к известным работам М. Дюшана («Фонтан», 1917) и Р. Магритта («Это не трубка», 1929). Склонный к эпатажу Бродтарс развивал тезис Дюшана о случайности выбранного символа: любой предмет, помещенный в контекст выставки, может рассматриваться как произведение искусства. Поэтому, заявляет он, на месте орла «с таким же успехом это мог быть лев, змея или бык». Как и Магритт, настаивавший на разделении объекта изображения и самого изображения, Бродтарс стремился разграничить объект и его идеологизированный символ. Поэтому, исследовав и сохранив «останки идеологических образов, принадлежащих правящим династиям, экономическим корпорациям, художественным направлениям», он делает вывод: «Орел – это птица».

Орел как символ величия, власти и силы, как главный символ имперской идеологии становится у Бродтарса *метафорой искусства*. По мнению Д. Шульц, его внимание привлекает не столько мифологизированный образ орла, сколько возможность демифологизировать через него образ искусства [19, 175]. Во-первых, и орел, и искусство, являются олицетворением силы и величия – качества, вызывающие «безоговорочное восхищение» («admiring without reservation»). Во-вторых, они авторитетны, наделены властью и способностью убеждать в этом окружающих (в музее статус произведения искусства может получить любая вещь). В-третьих, образы эти фиктивны, искусственно созданы, поэтому главной задачей становится их деконструкция.

Примеру Бродтарса последовали прежде всего в Германии, где «стремление забыть историю и табуировать целые участки современной реальности ощущалось с особенной остротой» [1, 348]. Особый интерес вызвали выставки и инсталляции Раффаэля Райнсберга (Raffael Rheinsberg, 1943 г.). Уникальность его коллекций в том, что все экспонаты он находит, а не приобретает. Считая, что память о прошлом сохраняют, прежде всего, *вещи*, а не фотографии и документы, Райнсберг предпочитает создавать инсталляции из *предметов повседневности* и придавать им строго упорядоченную форму – как правило, прямоугольника. Он проводит раскопки в местах скопления людей – на территории вокзалов, в подвалах, на заводах. Выброшенные или оставленные, забытые историей и людьми вещи, будучи вписанными в определенный контекст, начинают «раскрывать свою душу».

Увлечение коллекционированием начинается в конце 1970-х гг. (период «маниакального собирательства», по определению А. Киндерманн [14]). В назначенном под снос доме он устраивает мастерскую, проводит экскурсии, постепенно «оккупируя» все помещения. Так он спасает от сноса один из образцов архитектуры югендстиля и начинает реконструкцию истории дома и его обитателей. Чтобы сделать прошлое «чувственно ощутимым», Райнсберг отыскивает в подвале старую мебель, а у соседей и местных жителей собирает старые чемоданы.

Из 800 чемоданов он создает свою первую инсталляцию под названием «Стена из чемоданов – Стена плача» («Koffermauer – Klagemauer», Киль, 1979). Инсталляция представляла собой высокую стену из чемоданов длиной около 20 метров. Установленная в центре Кили, эта инсталляция должна была напомнить о судьбах евреев и беженцев, которые оставляли на вокзалах свои чемоданы с вещами, перед тем как отправиться в концлагерь или пуститься в бегство. По словам Й. Хабиha, эти чемоданы стали «аутентичными историческими реди-мэйдами концептуального искусства». В новом художественном контексте они вызывали воспоминания о жертвах национал-социализма.

В 1980-е гг. Райнсберг начинает коллекционировать «исторический мусор» – его интересует повседневные вещи, забытые, выброшенные или оставленные людьми. Этот «ненужный материал», считает С. Хаузер, превращается в работах Райнсберга в арт-объект, достойный сохранения, коллекционирования и музеефикации [13, 109]. Он проводит раскопки в районе берлинского вокзала «Анхальтер банхоф», пролежавшего как раз на границе между Западным и Восточным Берлином. Эта «Ничья Земля», не принадлежавшая никому в течение 35 лет после окончания войны, сохранила многочисленные артефакты и рудименты прошлого. Подход Райнсберга к истории, по мнению С. Хаузер, «напоминает «археологическое» снятие овеществленных слоев большого города у Вальтера Беньямина» [13, 111]. Среди металлических деталей, инструментов, осколков снарядов и прочих фрагментов истории, он извлекает на свет изношенную обувь и перчатки гастарбайтеров. Так в 1980 г. появляется одна из самых известных инсталляций Райнсберга под названием «Руки и ноги» («Hand und Fuss»). Собрав несколько сотен экспонатов, художник выкладывает на полу истертую обувь в форме строгого квадрата или прямоугольника. Для Райнсберга такая коллекция – это реконструкция истории, попытка путем воспоминаний и ассоциаций противостоять немецкой тенденции забывания и вытеснения истории.

Одна из последних работ Райнсберга – выставка «Майский жук, лети!» («Maik fer, flieg», Берлин, 2009) – была организована вместе с художницей Лили Энгель в наземном бункере в Берлине-Шенефельде. Райнсберг раскладывает на бетонном полу более 3000 ржавых деталей, собранных на заводах Германии. «50-метровый ковер из винтов, пластин и крюков» должен был, по мнению Б. Вейтцель, обнажить «всю скудость остатков человеческого существования» [20]. Инсталляция, приуроченная 70-летию со дня начала Второй мировой войны должна была напомнить посетителям, что современность лишь условно можно назвать «послевоенным временем». По-новому упорядоченные предметы прошлого, имеющие, как всегда, строгую прямоугольную форму, дополненные мрачными полотнами Лили Энгель и рисунками детей из Косово, наводили на мысль, что дух войны продолжает жить и в «послевоенное время».

В унисон с Р. Райнсбергом работает известный французский концептуалист Кристиан Болтански. Собирая и упорядочивая предметы повседневности, он также говорит об уничтожении прошлого и утрате памяти. В 2010 г. в парижском «Grand Palais» прошла грандиозная инсталляция под названием «Personnes» (на франц. «люди» и «никто»), для оформления которой понадобился достаточно необычный материал – более 50 тонн поношенной одежды. Вещи символизировали одежду, которую узники концлагерей оставляли перед газовыми камерами. Инсталляция представляла собой разложенную на полу одежду в форме прямоугольников, что должно было вызывать ассоциацию с могилами. В центре холодного зала располагалась гора одежды и подъемный кран. Символизируя «перст Божий или случай», кран с периодичностью захватывал вещи и снова их отпускал. Зритель, эмоционально переживая увиденное, должен был, по мнению Болтански, не открыть что-то новое, а признать уже известное («Художник – это лишь тот, кто подчеркивает слова в книге»). Инсталляции Райнсберга и Болтански доказывают: в децентрированном пространстве постмодерна любой предмет, не представлявший ранее никакой материальной или эстетической ценности, может стать предметом искусства. Утрата «диктатуры значения» трактуется в искусстве как принцип нонселекции. Вещь обретает свою ценность как идея, которая раскрывает свой смысл в новом контексте коллекции. Так, поношенная одежда в инсталляции Болтански, дополненная аудиозаписью биения сердца, должна была создать эффект одновременного присутствия трех-четырёх тысяч людей и напомнить о трагедии Холокоста.

Итак, рассмотрев некоторые варианты проявления коллекционерского поведения в литературе и изобразительном искусстве, сделаем некоторые выводы.

1. В постмодернизме коллекция выступает симулятивной (мнимой, фиктивной) оппозицией реальности. В мире-хаосе, состоящем из фрагментов, она создает *иллюзию целостности*. Не претендуя быть заменой реальности, а лишь выступая ее фикцией, коллекция заполняет пустоту. Пустота в постмодернизме может пониматься как а) отсутствие духовных и эстетических ценностей: любви, Бога, искусства; б) отсутствие личного «я», индивидуальности, идентичности; в) отсутствие исторической памяти, забвение прошлого.

2. Исходя из этого, коллекционирование может стать: а) альтернативой искусству в гиперреальном пространстве симулякров (Зюскинд); б) механизмом воссоздания индивидуальной иден-

тичности (Зюскинд, Байер); в) и методом «археологической» реконструкции национальной памяти и восстановления коллективной идентичности (Райнсберг, Болтански).

3. В попытке противостоять беспорядочной и хаотичной реальности, симулякры-коллекции, как правило, представляют собой строгую, упорядоченную систему элементов (архитектурная модель коллекции ароматов у Зюскинда, карта-архив со всеми проявлениями голоса у Байера, преобладание четких форм в инсталляциях Райнсберга).

Список використаних джерел

1. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
2. Байер М. Летучие собаки / Марсель Байер [пер. с нем. А. Кацур] . – СПб. : Амфора, 2005. – 304 с.
3. Бодрийяр Ж. О совращении / Жан Бодрийяр // Ad marginem'93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. – М., 1994. – С. 324–353.
4. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр. – Москва : Рудомино, 2001. – 218 с.
5. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. В. Будний, М. М. Ільницький. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
6. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы / Патрик Зюскинд [пер. с нем. Э. Венгеровой]. – СПб : Азбука-классика, 2002. – 297 с.
7. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
8. Кучумова Г.В. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980 – 2000 гг.) : дис. ... докт. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология». – Самара, 2010. – 434 с.
9. Наливайко Д. Літературна компаративістика вчора и сьогодні // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи. Антологія / за ред. Д. Наливайка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 5–44.
10. Роганова И. Немецкая литература конца XX в. и актуализация постмодернистской парадигмы / И. С. Роганова. – М. : Рудомино, 2007. – 416 с.
11. Фаулз Дж. Аристос : философская эссеистика. – СПб. : Симпозиум, 2003. – 284 с.
12. Bishop C. Installation Art : A Critical History / Claire Bishop. – London : Tate Publishing, 2005. – 144 p.
13. Hauser S. Metamorphosen des Abfalls: Konzepte für alte Industrieareale / Susanne Hauser. – Frankfurt/Main : Campus Verlag, 2001. – 385 S.
14. Kindermann A. Raffael Rheinsberg. Jedes Ding erzählt seine Geschichte / Angelika Kindermann [Электронный ресурс] // Art. Das Kunstmagazin. – № 9. – 1995. – Режим доступа: <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/1995/9/OGOWTEGOTTSPTRPOGOSPWHGWHEORGECESHWAP/RAFFAEL-RHEINSBERG-JEDES-DING-ERZAEHLT-SEINE-GESCHICHTE>
15. Koh W.-K. Intermedialität und Kulturkomparatistik. Beiträge zur vergleichenden ost-westlichen Literatur- und Kunstforschung / Wee-Kong Koh // Deutsch-ostasiatische Studien. Zur interkulturellen Literaturwissenschaft. – Band 6. – Bern : Peter Lang, 2007. – 203 S.
16. Kostelanetz R. A Dictionary of Avant-Garde / Richard Kostelanetz. – New York, London : Routledge, 2001. – 708 S.
17. Rajewsky I. Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre / Irina O. Rajewsky. – Tübingen : Narr, 2003. – 414 S.
18. Schröter J. Intermedialität / Jens Schröter [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12
19. Schultz D. Marcel Broodthaers. Strategy and Dialogue / Deborah Schultz. – Bern : Peter Lang, 2007. – 306 p.
20. Weitzel B. Kunst hinter dicken Mauern / Barbara Weitzel [Электронный ресурс] // Berliner Zeitung. – 29.08.2009. – Режим доступа: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/zweikuenstler-zeigen-im-bunker-in-der-pallasstrasse-spuren-des-krieges-kunst-hinter-dicken-mauern,10810590,10662758.html>

Summary. The article investigates the phenomenon of collecting as a stylistic dominant of the postmodern literature and installation art in Germany. The research is based on novels by P. Süskind («Perfume») and M. Bayer («Flying Dogs»), as well as art installations by R. Rheinsberg. Collecting is regarded as a general strategy of «collecting identity» in different genres of the postmodern art. The collection is defined as a simulacrum, which creates the illusion of integrity in a situation of postmodern identity crisis.

Key words: postmodernism, collection, archive, simulacrum, installation, P. Süskind, M. Bayer, R. Reinsberg.

РЕЛІГІЙНО-ЯЗИЧНИЦЬКІ МОТИВИ В РОМАНАХ ВАЛЬТЕРА СКОТТА

У статті розглядається використання релігійно-язичницьких елементів у романах В. Скотта, які не тільки відображають особливості духовної культури народу, але і служать для письменника приводом до роздумів про способи пізнання навколишнього світу, про Бога, про помилки та досягнення людства на шляху до знань.

Ключові слова: надприродні явища, астрологія, чаклунство, пророцтво.

Структура художнього тексту несе інформацію про художню модель світу письменника в тій же мірі, в якій ця модель визначена мовою тексту. Розглядаючи всі романи В. Скотта як єдиний текст, не можна не відзначити повторення одних і тих же фольклорних мотивів. Особливе місце серед них належить такому елементу фольклору, як ворожіння і пророцтво. Склавши всі романи, де цей мотив відіграє істотну роль, в один ланцюжок, отримаємо: “Гай Меннерінг, або Астролог”, “Ламмермурська наречена”, “Легенда про Монтроза”, “Пірат”, “Квентін Дорвард”, “Талісман”. До цього ряду можна віднести нехудожню, але цікаву для нас працю “Листи про демонологію і чаклунство”, а також статтю “Про надприродне в літературі, і, зокрема, про твори Ернста Теодора Амадея Гофмана”. А якщо додати сюди “Есе про віру в фей”, яке було опубліковано у збірнику “Пісні шотландського кордону”, то можна припустити, що така сталість у використанні В. Скоттом одних і тих же мотивів фольклорної спадщини говорить про їх важливість в художній і світоглядній системі самого письменника.

Вже в 1953 р. в одній з праць про творчість В. Скотта, А. Елістратова пише про вплив шотландської народної балади на поетичну творчість В. Скотта. Особливо докладно дослідниця зупиняється на категорії надприродного і фантастичного, які становлять істотний елемент народних забобонів, описаних романістом. Забобони, пише вона, “отражают в себе особенности духовной культуры народа, и в романах Скотт сохраняет их впечатляющую поэтическую силу” [2, 173].

Про інтерес В. Скотта до надприродного пише й Н. Дьяконова. Вона зазначає, що письменник “в духе просветительского рационализма находит нужным разумно объяснить описанные им таинственные явления, но в отличие от просветителей, для него вера в сверхъестественное – не aberrация, не простое нарушение законов здравого смысла, но исторически обусловленная стадия в развитии сознания» [1, 88].

Серед зарубіжних досліджень, про надприродне, як важливий аспект художнього світу В. Скотта можна відзначити працю К. Парсонса “Чаклунство і демонологія в художніх творах Скотта”. На думку вченого, надприродне в романах В. Скотта може виступати як випадковий елемент мовного оповідання, а, отже, зайвий, що руйнує сюжет, просто декоративний. Якщо ж надприродне, як невід’ємна частина народного фольклору органічно включено в твір, то воно не тільки допомагає визначити місце і час дії, але й швидко розвиває сюжет, ускладнюючи і розробляючи ситуації, пояснює характери, забезпечує національне забарвлення народним віруванням [11, 285].

Детальний опис народних вірувань і забобонів, так само, як і астрологічних прогнозів, постійне зіткнення віри в них зі здоровим глуздом, спроба багатьох персонажів романів пояснити збіги пророцтв з реальними подіями з точки зору законів природи, застеляють нас припустити, що постійна увага до них з боку В. Скотта має ще, принаймні, одну мету, крім окреслення звичаїв тієї епохи. Про те, що таке припущення має право на існування, говорить докладний виклад на сторінках декількох романів суперечок з приводу істинності і хибності тих знань, які закладені в астрології й народних віруваннях і обрядах. В. Скотт постійно зіштовхує дві точки зору на забобони описуваної епохи. Так, уже в першому романі, де астрологічне передбачення визначає сюжет – “Гай Меннерінг”, – автор наводить різні точки зору на цю науку під виглядом спору. З одного боку, богослов Доміні Семсон, посилаючись на думку прославленого Ісаака Ньютона, стверджує, що “наука астрология есть вещь совершенно пустая, легковесная и ничего не стоящая, что вера в астрологические прогнозы есть всеобщее заблуждение, уловки обманщиков, плутов, шарлатанов” [5, 45].

У романі “Гай Меннерінг” сам астролог сумнівається ще в істинності своєї науки, а в написаному через кілька років “Квентіні Дорварді” вчений уже не відчуває жодних сумнівів. Почувши звинувачення короля, ніби астрологія – уявна наука, що вона лише “пустой бред и что сияющие над нами планеты так же мало влияют на нашу жизнь, как отражение в реке – на её течение” [6, 427-428]. Астролог Галеоті без тіні страху заявляє, що “хотя Людовик изучал астрологию в молодости, тем не менее, он мало, что знает о таинственном влиянии небесных светил на все земное. Если даже такая ничтожная из планет, как луна, влияет на приливы и отливы океана, говорит

Галеотти, то, что можно сказать о других, планетах и звездах? Астролог лишь с некоторой, уверенностью может предсказать счастливый исход какого-либо предприятия, но только небо властно благополучно привести к цели. И если путь к ней опасен и труден, то не от астролога зависит сделать его более легким и уменьшить эти опасности. Судьба часто устраивает все к лучшему, хотя и ведет как будто наперекор нашим желаниям [6, 428]. “Только время, одно время, и ход событий могут победить недоверчивость” [6, 430-431].

Здається, що крапку в суперечці з приводу астрології В. Скотт поставив у романі “Талісман”, де Енгаддійський відлюдник журиться через неправильне тлумачення ним мови зірок. “Небесное воинство записывает в свою алмазную книгу только истину; но человеческое зрение слишком слабо, чтобы правильно прочесть их письма” [7, 370]. Мудрий султан Саладін, забобонний, як і всі його сучасники, уточнює думку відлюдника: “Странная и таинственная наука... . Она притязает на то, что может приоткрыть завесу будущего, а на самом деле вводит в заблуждение тех, кого как будто направляет на путь истины, и затемняет то, что якобы освещает! ...”. Её пророчества непонятны и пагубны, ибо, даже сами по себе истинные, они обращаются ложью для тех, кто пытается, их разгадать...” [7, 372-373].

У 1829 році в передмові до нового видання роману “Гай Меннерінг” В. Скотт повертається до питання про можливість передбачити долю за допомогою астрологічних розрахунків. Тут він уточнює свою думку, висловлену в “Талісмані”: “ Богу не угодно, чтобы мы подслушивали решения его синедриона или выведывали его сокровенные тайны. Бодрствуя и молясь, мы должны со страхом и надеждой уповать на его волю” [7, 370-371]. На думку В. Скотта, збіг гороскопа і долі людини відносяться до розряду “тех необыкновенных совпадений, которые иногда имеют место в жизни. Такого рода вещи не укладываются ни в какие расчеты, но без них, однако, будущее перестало бы быть для смертных, заглядывающих в него, той темной бездной, какой господу было угодно его сотворить. Если бы все совершалось всегда только обычным порядком, будущую судьбу можно было бы рассчитать по правилам арифметики, как рассчитывают комбинации в карточной игре. Но разные необыкновенные события и удивительные случайности как бы бросают вызов всем человеческим расчетам и окутывают грядущее непроницаемым мраком” [5, 17].

Якщо життя людини визначене, то який сенс боротися проти обставин? Це філософське питання В. Скотт вирішує з позицій моральності. Для нього головне – показати шлях молодій людині від коливань і помилок до вибору позиції, коли життєвий досвід допомагає зрозуміти, де істина. Від помилок герой приходиться до каяття. За словами І. Шайтанова, герой В. Скотта не ідеал, а нагадування про ідеал. Багато дослідників відзначають, що в долі і характері головних героїв В. Скотта існує певна заданість. Через цей образ романіст висловлює своє розуміння того, якою повинна бути поведінка людини в складній ситуації. Відтворюючи знову і знову один і той же тип героя, лише злегка варіюючи його, В. Скотт висловлює свої найважливіші моральні переконання [9, 96].

У передмові до роману “Гай Меннерінг” він ніби ставить крапку в усіх своїх роздумах з приводу пророцтв і пророкувань, що знайшли місце в декількох його романах. Астролог з наведеної автором легенди підказує, як уникнути страшної долі: “... Влияние созвездий могущественно, но тот, кто создал небо и звезды, могущественнее всего, надо только обратиться к нему с верою и любовью” [5, 9]. В романі “Квентін Дорвард” В. Скотт висловив думку про те, що людина повинна усвідомити свою слабкість і просити заступництва у вищих сил, “а это связано с покаянием в прошлых грехах, и решимостью исправиться в будущем”. И даже если благочестивый порыв этого человека неверно направлен, главное, чтобы он был искренен, и тогда, без сомнения, горячая молитва достигнет того единственного истинного божества, “для которого важны побуждения, а не обряды и в глазах которого искреннее умиление язычника дороже лицемерия фарисея” [6, 256].

Можливо тому, В. Скотт досить критично ставився до боротьби з язичництвом. Так, в одній з приміток на сторінках роману “Квентін Дорвард” він пише, що “Карл Великий, с беспощадной жестокостью преследовавший саксов и других язычников, был, по-видимому, за это причислен к лику святых в те времена всеобщего невежества” [6, 158]. Почуття історичної обумовленості моральних уявлень у В. Скотта завжди поєднувалося з твердістю його релігійних і моральних поглядів. “Если страсти людские зависят от состояния нравов и законов, то суть человека, его природа, с точки зрения романиста, – пишет Н. Дьяконова, – остается неизменной; значит, несмотря на различные в разные времена проявления нравственного чувства, главные критерии их оценки постоянны” [1, 85]. Честь і обов’язок, на думку романіста, є головними критеріями моральності людини. З цієї точки зору він судить всіх своїх героїв.

Отже, язичництво виступає тут одним з етапів у пізнанні навколишнього світу, в просуванні людської думки по висхідній лінії в пізнанні Єдиного Бога. Багато досягнень цього етапу збереглися в народних віруваннях, переказах, обрядах і звичаях, але їх зміст і значення забулися з часом. Сучасна ж В. Скотту наука поки не в силах пояснювати ті явища, які були підвладні язичницьким жерцям і вважаються надприродними навіть у XIX ст. Саме тому, його інтерес до

народної творчості, до духовності народу переступив чисто літературно-художні рамки. Фольклор перетворився для романіста в джерело таких знань, які відкидалися офіційною церквою як притаманні язичництву, незрозумілі уривки яких збереглися в народному середовищі аж до початку XIX ст. Ймовірно, думки про поступове пізнання світу через релігійні системи приходили до В. Скотта неодноразово. Відлуння подібних роздумів, можна виявити в словах Саладіна про сумісність віри в Аллаха і духів: “Хотя пророк, да будет благословенно его имя, и посеял в нас семена лучшей веры, чем та, какой учили нас предки в населенных духами мрачных, убежищах Тугрута, мы не осуждаем, подобно другим мусульманам, тех могучих первобытных духов, от которых ведем наш род. Мы верим и надеемся, что эти духи осуждены не окончательно, но лишь проходят свое испытание и могут еще быть впоследствии наказаны или вознаграждены. Предоставим муллам и имамам судить об этом. Нам довольно того, что почитание этих духов не отвергнуто учением Корана” [7, 47]. Про те, що Скотт цікавився ісламом і бачив у ньому релігію, яка в багатьох положеннях збігається з християнством, говорять його щоденники [13].

У “Письмах о демонологии” В. Скотт дає перелік язичницьких богів і духів, яким поклонялися племена, що живуть на території Шотландії. Він робить це для того, щоб показати, в якій мірі християнство перевершує язичництво за своїм моральним спрямуванням і радіє тому, що в його час вже ніхто не знає не тільки функцій, а й самих імен древніх божеств. З поширенням християнства багато язичницьких богів були забуті, а їх функції розподілені між різними святими; першочергова суть численних язичницьких обрядів, що збереглися в сільській місцевості, також забулася; В. Скотт близько підійшов до розуміння того, що у формах і деталях кожного обряду міститься цінна інформація про світосприйняття людей, що здійснюють їх.

Злиття язичницьких і християнських уявлень, в поглядах на світ у сільських чаклунок В. Скотт найбільш яскраво показує в образі Мег Мерріліз з роману “Гай Меннерінг”. Всі дії циганки Мег підпадають під категорію відьомства, або, з точки зору правовірних християн, служіння Сатані. Проте, в заклинанні св. Кольма, яке Мег співала під час пологів, у момент народження Гаррі Бертрама, елементи диких забобонів переплітаються з біблійними образами [5, 42-43]. Сама себе вона називає грішницею, оскільки своїм прокляттям наклікала біду на свого колишнього лорда. Віда ж перевищує за масштабами ту образу, яку він завдав їй, вигнавши її табір зі своїх земель [5, 189]. Священик вважає її язичницею, а Гаррі Бертрам просить поховати циганку за християнським звичаєм. В уста священика автор вкладає дуже цікаві думки: на Страшному Суді з кожного запитають стільки, скільки йому було дано. І тільки Бог “властен, положить на одну чашу весов наши грехи и заблуждения, а на другую – наше стремление к добру и увидеть, что тяжелее” [5, 489-490]. Образ Мег Мерріліз вважається одним з кращих образів В. Скотта, що володіють надприродними здібностями [3, 123].

Неодноразове звернення В. Скотта до образів чаклунок і чаклунів пояснюється його прагненням зрозуміти природу їх здібностей. Судячи з досить великого переліку книг середньовічних авторів, яких романіст згадує на сторінках своєї праці “Письма о демонологии”, можна припустити, що народні забобони привертали увагу вчених не тільки як етнографічний матеріал, але і як прояв певної системи світобачення, що має під собою достатні підстави. В. Скотт пише, що ще в середні століття вчені засумнівалися в можливості творити чарівництва, що приписувалися відьмам. Однак вони не заперечували деякі їх здібності, не властиві звичайним людям, і визнавали, що пояснення дивним здібностям відьом знаходиться поки за межами людського розуму, хоча могли пояснити їх спілкуванням з дияволом, що було б абсолютно звично для того часу. У ряді романів В. Скотт згадує про те, що простий народ у своєму марновірстві приписує ці незвичайні здібності спілкування не з демонами, а з духами природи, які не ворожі людині, а скоріше прагнуть за певних умов бути корисними їй [12, 351].

У легенді султана Саладіна про походження його роду В. Скотт намагається представити іншу точку зору на язичництво, ніж була прийнята офіційною церквою Шотландії. Котроб, король підземного царства, від якого веде свій рід Саладін, говорить дочкам мудреця Мітроспа, що він і його брати належать до тих, «кто создан из чистого, первозданного огня и кто с презрением отказался, даже вопреки воле Всемогущего, склониться перед глыбой земли лишь потому, что ей было дано имя “Человек”. Их называют жестокими и неумолимыми притеснителями, но это не верно. “По природе, мы храбры к великодушны, мы становимся мстительными только тогда, когда нас оскорбляют, и жестокими – когда на нас нападают. Мы храним верность тому, кто доверяет нам” [7, 46].

Суперечку між язичництвом і християнством як релігійними системами письменник вирішує на користь останнього. Він притримувався пануючої в Шотландії церкви, у нього не було просвітницьких сумнівів у божественному промислі. “Отвергая любые атеистические воззрения XVIII в., он, однако, был чужд религиозного рвения и питал отвращение ко всем видам фанатизма” [1, 85]. В. Скотт постійно відмічав інстинктивну мудрість народу, якесь глибинне, неусвідомлене знання законів природи, законів життя. Природньо, що уявлення шотландців про

світ, виражені в їх віруваннях, якими б нерозумними вони не здавалися вченим, не могли в очах В. Скотта бути абсолютно безпідставними. Він намагається відокремити язичництво, як особливий етап у пізнанні людиною навколишнього світу, від язичництва, як поклоніння язичницьким богам, тобто демонам, на переконання всіх провідних богословів того часу. Будучи переконаним протестантом, він постійно метається між цими двома сторонами язичництва, намагаючись розмежувати їх. Це і пояснює здивування дослідників творчості романіста з приводу його непослідовності в питаннях про надприродне [10, 147; 11, 262].

Суперечливе ставлення В. Скотта до надприродних явищ проявилось і в праці “Письма о демонологии”. Ця робота викликає у дослідників його творчості неоднозначне тлумачення. Одні вважають, що тут історія виникнення та занепаду народних забобонів інтерпретується у світлі просвітницької іронії [2, 173], інші – що в них висловилося туга за красою старих вірувань і раціоналістична насмішка над їх абсурдністю. Але більш ймовірне інше пояснення: В. Скотт вирішував в цій роботі не стільки наукові, скільки релігійно-моральні проблеми, вважаючи, що для вивчення таких фантастичних явищ, як чаклунство і демонологія, сучасне йому суспільство ще погано підготовлене, незважаючи на те, що навіть найпростіший ремісник знає достатньо, щоб посміятися над вигадками своїх предків. При всій своїй повазі до розсудливості співгромадян, В. Скотт відзначає в них явну схильність до збереження багатьох старовинних забобонів. Прислів'я моряків про те, що кожна людина в ході життя повинен з'їсти свій пуд бруду, автор перефразовує відповідно до завдань своєї роботи: кожне покоління має проковтнути свою міру дурості. І висловлює надію: в яких би дурних вчинках наше покоління не було винне, почуття жалю досить широко поширилося, щоб відкинути будь-яку думку про застосування тортур до людей, вирвати у них зізнання в найнеймовірніших вчинках, а потім спалити за це [12, 488]. Це останнє речення в статті дає ключ до розуміння завдань, які романіст ставив перед собою при написанні роботи.

Тому, можна з упевненістю сказати, що головною причиною, що спонукала В. Скотта до написання вищезгаданої праці, була не просто “раціональна насмішка з приводу абсурдності народних забобонів”, а страх перед можливим повторенням того полювання на відьом, яке призвело в XVI-XVII ст. до річок крові невинних людей. Саме під цим кутом зору й розглядається прагнення В. Скотта пояснювати з позицій здорового глузду всі надприродні і фантастичні явища і факти, що збереглися в різних працях істориків і передані усно в середовищі обивателів під виглядом кумедних випадків, що сталися з їх друзями і знайомими. Саме тому, В. Скотт абсолютно категорично заявляє, що немає ні краплі істини в астрології, хіромантії, що ці чаклунські науки існували тільки за рахунок обману і шахрайства.

Таким чином, фантастичні забобони, під владою яких виявляються дійові особи романів В. Скотта, зображені ним з реалістичною об'єктивністю історика, як риси світогляду і моралі описуваної ним епохи і суспільного середовища. При цьому, надприродні мотиви народних вірувань, не тільки відображають особливості духовної культури народу, але і служать для письменника приводом до роздумів про способи пізнання навколишнього світу, про Бога, про помилки та досягнення людства на шляху до знань. В. Скотт запрошує своїх читачів помірковувати разом з ним. Він сам ще сумнівається і шукає, а тому в романах зіштовхує різні точки зору на проблему забобонів, не нав'язуючи своєї думки.

Список використаних джерел

1. Дьяконова Н. Я. Скотт / Н. Я. Дьяконова // Английский романтизм: Проблемы эстетики. – М. : Наука, 1978. – С. 75-103.
2. Елистратова А. А. Скотт / А. А. Елистратова // История английской литературы. – М.: АН СССР. – 1953. – Вып. 1. – Т. 2. – С. 153-198.
3. Пирсон Х. Вальтер Скотт; [пер. с англ., послесл. и коммент. В. Скороденко]. – 2-е изд. / Хескет Пирсон. – М. : Книга, 1983. – 239 с.
4. Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта / Борис Григорьевич Реизов. – М. – Л. : Худож. лит., 1965. – 498 с.
5. Скотт В. Гай Мэннеринг, или Астролог / В.Скотт // Собр. соч. : в 20 т. – М.-Л. : Худож. лит., 1960-1965. – Т. 2. – 1960. – 541 с.
6. Скотт В. Квентин Дорвард // Скотт В. Собр. соч. : в 20 т. – М.-Л. : Худож. лит., 1960-1965. – Т. 15. – 1965. – 574 с.
7. Скотт В. Талисман. Поэмы и стихотворения / В.Скотт // Собр. соч. : в 20 т. – М.-Л. : Худож. лит., 1960-1965. – Т. 19. – 1965. – 790 с.
8. Скотт В. Граф Роберт Парижский. Статьи и дневники / В.Скотт // Собр. соч. : в 20 т. – М.-Л. : Худож. лит., 1960-1965. – Т. 20. – 1965. – 834 с.
9. Шайтанов И. О. Вальтер Скотт / И. О. Шайтанов // История зарубежной литературы XIX века. – М. : Просвещение, 1991. – С. 88-103.

10. Kiely R. *The Romantic Novel in English Literature* / R. Kiely. – Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1972.
11. Parsons C. *Witchcraft and Demonology in Scott's Fiction. With chapters on the supernatural in Scottish literature* / C. Parsons. – Edinburgh-London: Oliver & Boyd, 1964.
12. Scott W. *Letters on Demonology and Witchcraft* / W. Scott // Scott W. *Miscellaneous Prose Work*. In 7 vls. – V. 5. – Paris, 1838.
13. Scott W. *The Journal of Sir Walter Scott from the original manuscript at Abbotsford*. In 2 vls. / W. Scott. – Edinburgh: D. Douglas, 1890. – V. I. – P. 45.

Summary. The article envisages the using of religious and pagan elements in the W. Scott's novels, that reflect not only the peculiarities of the spiritual culture of the people, but also are one of the ways for writer's thinking about God, about the mistakes and achievements of mankind on the path to knowledge.

Keywords: the supernatural phenomena, astrology, sorcery, prophecy.

УДК 82-312.1.161.2 – 31 Андрухович

А.І. Пройдаков

СКЛАДОВІ УРБАНІСТИЧНОГО ТЕКСТУ У РОМАНІ «МОСКОВІАДА» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

У статті розглядаються особливості створення урбаністичного тексту, що знайшли своє відображення у романі «Московіада» Юрія Андруховича.

Автор звертає увагу на особливу роль складових урбаністичного тексту, що містять завуальовану смислову та кодову інформацію, що виступає у єдності із структурною та семантичною сферами. У роботі зроблено акцент на розкритті ролі міста та часово-просторових площин в обумовленні структурної єдності аналізованого твору.

Ключові слова: урбаністичний текст, місто, лабіринт, локус, топос, урбанонім, провінційність.

На початку нового ХХІ століття багаторівневий процес формування України як нації отримав нагоду продовжити свій динамічний та інтенсивний розвиток в умовах незалежного функціонування. Невід'ємною частиною встановлення центру культурних та значущих суспільних явищ є місто як пріоритетне середовище створення громадської думки і нових мистецьких концепцій. Своєрідний культ міста сьогодні виступає генератором розвитку різноманітних сфер соціуму. Місто, відповідно до поглядів Х. Ортеги-і-Гасета, представляє сучасне життя, репрезентує сучасний спосіб мислення, спосіб життя людей взагалі.

Зміцнення позицій вагомій ролі міста у наш час обумовлюється привабливістю ефективною реалізації інформаційної функції (бурхливий розвиток новітніх технологій і комунікаційних засобів) та можливістю задоволення фінансових потреб, оскільки фактично місто стає осередком здійснення науково-технічної революції і джерелом високої продуктивності праці. Цілком закономірним за цих умов виглядає поступовий перехід у зміні фокусів еволюції української урбаністичної літератури: від відображення селянської тематики до змалювання та моделювання дійсності вже у площині сучасного міста та урбаністичного розвитку суспільства.

Місто є одним з найцікавіших об'єктів дослідження, оскільки воно у певній детермінації інтерпретується людиною, передає важливу інформацію, подає численні натяки та алюзії, містить завуальовані коди і смисли. У творах сучасної української літератури можемо відзначити наявність урбаністичної домінанти, що характеризує особливе відображення міських просторів та специфічні принципи побудови тексту. Отже, саме у житті міста література і культура можуть віднайти можливості для максимального ступеню виявлення.

Зазначимо, що детальний рівень аналізу складових урбаністичного тексту дозволяє читачеві простежити особливості внутрішньої будови твору, з'ясувати семантичний аспект значення використання окремих локусів і топосів, лабіринта і палімпсеста, а також розкрити особливості «маски» персонажів, що залишається прихованою для читача відповідно до ідейних засад постмодернізму. На наш погляд, урбаністичний текст знаходить своє втілення у творчості представника сучасної української літератури та поетичного угруповання «Бу-Ба-Бу» Юрія Андруховича.

Метою нашої наукової розвідки є визначення особливостей складових урбаністичного тексту у романі «Московіада» Ю. Андруховича.

Поставлена мета передбачає завдання визначити специфіку складових урбаністичного тексту в аналізованому творі, а також з'ясувати, за допомогою яких чинників вони втілюються.

Актуальність дослідження полягає у визначенні особливостей складових урбаністичного тексту Ю. Андруховича та з'ясуванні основних чинників їх втілення у романі «Московіада».

Варто зазначити, що на сьогодні науковцями проведено незначну кількість досліджень особливостей творчої манери письменника саме з цієї точки зору. Проте деякі аспекти особливостей створення урбаністичного тексту розглядали П.-А. Будін «Кінець імперії: роман Юрія Андруховича “Московіада”», Я. Голобородько «Текстовий ареал Юрія Андруховича: реалії та інферналії», Т. Гундорова «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн», О. Юрчук «Український чоловічий текст і колоніалізм: крутий – пророк – блазень» та інші.

У центрі зацікавлень багатьох сучасних дослідників є категорія тексту. Художній текст постає у певній сукупності знаків, поєднаних між собою у цілісному смислово-комлексі. Концептуальній сфері тексту характерні «“множинність смислів”, принципова відкритість, незавершеність значень, що не піддається визначенню та ієрархізації збоку владних структур» [4, 1022]. Детальному розглядові текстових питань та теорій присвячені дослідження М. Анцифорова «Шляхи вивчення міста як соціального організму», Р. Барта «Від твору до тексту», М. Бахтіна «Питання літератури та естетики», М. Бютора «Місто як текст», Ю. Лотмана «Структура художнього тексту», В. Топорова «Петербурзький текст російської літератури» та інших вчених. Особливості створення урбаністичного тексту та принципи відображення локалізації дій у творах досліджують сучасні літературознавці Т. Венедіктова, Д. Московська, В. Прокоф'єва, В. Фоменко.

Важливими складовими урбаністичного тексту є поняття «локус» і «топос», що увійшли до філології з філософії та природничих наук. «Ці терміни введено до наукового тексту без конкретної семантизації, вони часто поєднуються та взаємозамінюються...» [5, 87]. Проте останні дослідження засвідчили, що «філологи називають “локусом” закриті просторові образи, “топосом” – відкриті (локус міста, топос степу)» [5, 88]. Як відзначає Т. Субботіна, «локус – це простір, що включено до культурного тексту, має прив'язаність до конкретного місця...» [6, 112]. Розгляд локусів і топосів у творчості письменника дозволяє виразніше визначити особливості семантичної побудови твору та ідейної структури художнього тексту.

Роман «Московіада» Ю. Андруховича було написано 1992 року. Сам автор зазначив підзаголовок «роман жахів», прагнучи акцентувати увагу на фантасмагоричності та гротескності подій, що знайшли втілення у творі. Письменник розповідає про один день та ніч із життя пересічного українського поета Отто фон Ф., який навчається у Літературному інституті в Москві. Він мешкає у гуртожитку і протягом доби здійснює подорож із сьомого поверху до нетрів московського метрополітену. Зауважимо, що важливе значення в урбаністичному тексті твору посідає топонім та його особливий вид «урбанонім». «Урбаноніми – вид топоніма, власна назва будь-якого внутрішньо міського топографічного об'єкта» [6, 112]. Урбаноніми є своєрідними носіями історичної пам'яті міста, оскільки концентрують у собі знання та кодову інформацію про той чи інший територіальний об'єкт. Вони є важливими елементами створення урбаністичного тексту, адже назва та ім'я певного об'єкта міста є важливою ознакою, що свідчить про власну присутність у навколишньому світі.

Основний топос роману – Москва. У свою чергу урбаністичний текст Москви складається з локусів, лабіринта, палімпсеста. У романі зустрічаємо характерні локуси підчас здійснення Отто фон Ф. своєї подорожі, де локалізуються певні події: кімната у гуртожитку, душева, Арбат, ВДНГ, пивбар на Фонвізіна, «Дитячий світ».

Цілком оригінальною є фактична схожість двох протилежних світів Москви, оскільки надземна і підземна столиця у фокусі Отто фон Ф. майже не відрізняються. У цих площинах панують характерні риси: атмосфера абсолютної несвободи, відсутність морально-ціннісних принципів, прагнення до задоволення винятково елементарних матеріальних проблем. Ці негаразди об'єктивним чином притаманні усім персонажам роману: «Перелік різних національностей Радянського Союзу, будь то мешканці гуртожитку, відвідувачі пивного бару або друзі Отто, повторюється, починаючи з першої сторінки, протягом усього роману, цим наголошується, що Москва – центр величезної імперії» [1, 65]. У цьому випадку можемо визначити, що текст постає не стільки як своєрідний і правдивий голос Москви, скільки як текст мешканців міста та випадкових перехожих, яких зустрічає протягом своїх мандрів Отто фон Ф.

Текст роману сповнений алюзій та кодів, що розкривають сутність імперської влади. «Кожен художній текст створюється як унікальний, сконструйований знак особливого змісту» [3, 34]. Автор вдається до деконструкції національних міфів про ідеалістичний образ Москви як духовної столиці російського менталітету. Паралельно спостерігаємо критичні зауваження щодо втрати національної самоідентифікації для представників українського етносу: «У цьому місті, кажуть, живе мільйон українців. Себто Москва – найбільше у світі українське місто. Тут кожен

десятий має прізвище на “енко”. Але як їх розпізнати? Адже за останні триста років ми досить уподібнилися до цих суворих північан» [1, 76]. Таким чином, втілюються урбаністичні тенденції, згідно з якими значна частина українського населення залишає провінційні райони та емігрує до великого столичного міста, нехтуючи патріотичними принципами. Внаслідок цих процесів утворюється «місто як єдине місце, в якому концентрується усе життя країн, у той час, як усе інше в’яне» [7, 47].

Територіальні простори, представлені у творі, виступають на підтвердження загального депресивного стану імперії, що поступово занепадає та самоліквідується на світовій мапі.

Москва характеризується обмеженістю в усіх сферах діяльності, але насамперед висуває ліміти та заборони для волевиявлення думок особистості, позбавляє її права вибору. Символічним локусом, що відображає тотальну несвободу, є пивбар на Фонвізіна, де проводять час перед остаточним самознищенням імперії мешканці столиці. «Пивбар на Фонвізіна – це погромне, завбільшки з вокзал... такий собі колосальний відстійник перед брамою пекла. Але це ще не все. Існує ще не менший за площею шмат рівнини, обмежений металевими стовпами, на яких тримається пластиковий дах. Стін немає. Лише колючі дроти, під’єднані до загальної електромережі» [1, 14]. Пивбар на Фонвізіна уособлює тоталітарний дух імперії та абсолютну відсутність перспектив зміни стану соціуму: «Це пастка, нарешті зрозумів ти. Вони всі змушені пити пиво. Але вийти звідси вже не вдасться нікому. Тут діється якийсь остаточний спектакль світової історії» [1, 16].

Символічним виглядає порівняння зали проведення засідання у підземній Москві із пивбаром на Фонвізіна, що фактично підкреслює фатальність та безвихідне становище простору: «... опинився у велетенському, завбільшки з Красну площу освітленому безліччю надпотужних люстр, залі. За своєю просторістю та кількістю присутніх тут людей він міг дорівнятися хіба до пивбару на Фонвізіна, який уже немало подивував тебе сьогодні вранці» [1, 61].

Домінантним у романі стає мотив підкорення мегаполіса мешканцем однієї з колонізованих республік СРСР. Москва – це величезний мегаполіс, потрапити до якого є заповітною мрією пересічної людини. Столиця імперії перетворюється на «місто, дух якого, його політичні та економічні методи, його цілі та рішення панують над землею, над країною» [8, 98]. Але не кожен «провінціал» залишає власні погляди та пріоритети, проте натомість обирає чужі для себе цінності. Вирішальний вплив у цьому факторі здійснює символічна близька присутність локусів міста. Поет Отто фон Ф. не зберігає суверенність у діях підчас прийняття тих чи інших рішень в екстремальних ситуаціях. У чужому територіальному просторі він наслідує вчинки звичайних мешканців міста (приєднання до інших у пивбарі на Фонвізіна, нестійкі взаємостосунки з жінками, безвідповідальне ставлення до видання українського періодичного видання у Москві). В цьому контексті слухним виглядає зауваження Т. Гундорової про те, що «причиною втрати ідентичності героя стає його перебування у столиці імперії» [2, 65]. Сумнівною виглядає і поетична обдарованість головного героя, оскільки за нових умов життя він не здатен створювати нові твори: «Але нема на те ради – вірші твої, певно, лишилися в атмосферних полях України, московські ж поля виявилися надто щільними для їхнього солов’їного проникнення» [1, 5]. Отже, велике місто виконує своєрідну «демонічну» роль, водночас зваблюючи очевидними перевагами матеріального характеру, проте слугує джерелом моральної деградації та духовного занепаду. «Усе тепер провінція – і село, і мале місто, і велике місто, за винятком світової столиці» [8, 101].

При створенні описів гуртожитку письменник також використовує прийоми відображення запахів, що уособлюють локальні особливості місця: «У нерозривній діалектичній єдності з голосами перебувають і запахи – букет гуртожитського сміттєпроводу, перегарів і сперми» [1, 6]. Контексти кольорів та запахів слугують елементами розкриття особливостей єдності структури урбаністичного тексту, оскільки «текст не є звичайною послідовністю знаків у проміжку між зовнішніми кордонами. Тексту властива внутрішня організація, що перетворює його на синтагматичному рівні у структурну цілісність» [3, 63].

Москва постає лабіринтом, вихід з якого повинен віднайти головний герой і тогочасне суспільство. Лабіринт – «це свого роду світовий план, в якому будь-якому приміщенню (у залежності від місцезнаходження) присвоєно символічне географічне найменування» [4, 533]. Визначаємо присутність двох лабіринтів, що знайшли своє втілення у тексті роману «Московіада». Отто фон Ф. блукає реальною Москвою, що постає як сучасний та структурований мегаполіс із усіма особливостями життя великого міста. Підземний лабіринт виконує символічну функцію. У перехідний період історії на шляху від колоніального статусу до створення незалежної країни українське суспільство перебуває у пошуках власного світогляду, вивченні себе самого. Знаковим у цьому контексті є сцена масового розстрілу Отто фон Ф. колишніх лідерів імперії, що уособлює відмову від минулого та перехід до здійснення нових кроків у сучасному розвитку соціуму.

Як і надземна столиця, так і підземний світ Москви влаштований вороже та апатично. В цьому лабіринті можна зустріти і небезпечних працівників зони урядового метро, і добре відомих близьких людей (Галя, поет Єжевікін), і лялькових представників керівництва Радянської імперії на з'їзді демократичних сил.

Пересування персонажем лабіринтами міста дозволяє здійснити детальний аналіз внутрішнього світу особистості і відобразити особливості взаємозв'язку між моделлю навколишньої реальності та текстуальними просторовими характеристиками, а також поєднати із історичними процесами розвитку та занепаду СРСР.

Можемо зазначити, що Москва постає також у вигляді класичного палімпсеста, оскільки вона дає нам змогу читати те, що вже відбувалось протягом тривалої історії. «Це місто тисячі та одної катівні. Високий форпост Сходу перед завоюванням Заходу. Останнє місто Азії, від п'яних кошмарів якого панічно втікали знекровлені та германізовані монархи. Місто сифілісу та хуліганів, улюблена казка озброєних голодранців» [1, 132]. Палімпсест представляє певне нашарування та концентрацію історичної пам'яті. Кожен топонім, що знайшов своє відображення у тексті, уособлює собою дух імперії, приналежність до великої та видатної історії.

Отже, у романі «Московіада» Ю. Андруховича чітко виокремлюються особливості складових урбаністичного тексту, зокрема вагому функцію виконує відображення локусів, лабіринтів, палімпсесту. Москва набуває персоніфікації і постає у вигляді своєрідного лабіринту, територіальними просторами якого пересувається персонаж з метою обстоювання світоглядних позицій власної особистості. Складові урбаністичного тексту містять завуальовану смислову та кодову інформацію, що виступає у єдності із структурною та семантичною сферами. Зазначена тема є актуальною та перспективною і стане предметом наших подальших розвідок.

Список використаних джерел

1. Андрухович Ю. Московіада : Роман жажів / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 152 с.
2. Будін П.-А. Кінець імперії : Роман Юрія Андруховича «Московіада» / П.-А. Будін // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 62-66.
3. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – С-Пб. : Искусство-СПБ, 2005. – 704 с.
4. Новейший энциклопедический словарь. – М. : АСТ; Астрель; Транзиткнига, 2004. – 1424 с.
5. Прокофьева В.Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева // Вестник ОГУ. – 2005. – № 11. – С. 87 – 94.
6. Субботина Т.В. Локус, топос, урбанім, микротопонім: к вопросу о содержании пространственных понятий / Т.В. Субботина // Вестник Челябинского гос. ун-та. – 2011. – №24 (239). – С. 111-113.
7. Шпенглер О. Закат Европы : Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер / [пер. с нем. Н.Ф. Гарелин]. – Мн. : ООО «Попурри», 1998. – Т. 1 : Образ и действительность. – 688 с.
8. Шпенглер О. Закат Европы : Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер / [пер. с нем. и примеч. И.И. Маханькова]. – М. : Мысль, 1998. – Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы. – 606 с.

Summary. The given article features the creation of an urban text, reflected in the novel «Moskoviada» by Yuriy Andrukhovich.

Author draws attention to the special role of urban components in the text containing veiled semantic code and information stands in unity with the structural and semantic fields. Author focuses on the role of disclosure and temporal-spatial planes in conditioning the structural unity of the test piece.

Key words: urban text, city, a maze, locus, topos, urbanonim, provincialism.

ЗАСТОСУВАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ТА КОГНІТИВНОГО ПІДХОДУ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ

У статті розглядаються ключові аспекти, пов'язані із застосуванням когнітивного і культурологічного методів у транслатології. Основну увагу приділено прийомам реконструкції та мовної експлікації ментальних схем в процесі перекладу з німецької мови.

Ключові слова: фрейм, фреймізація, ментальна схема, категоризація, переклад, перекладацькі дії.

Переклад в умовах сучасного світу вимагає не лише досконалого практичного володіння мовою, але й ґрунтовної обізнаності з особливостями національно-культурних стереотипів, специфіки світобачення, самого способу «думання» іншого народу і врахування цих особливостей при перекладі для досягнення конструктивного міжнародного діалогу. Тому в сучасному перекладознавстві в умовах міжкультурної асиметрії продовжуються активні пошуки нових ефективних шляхів перекладу з МО на МП.

Нові перспективи і підходи у цьому напрямку пропонує використання надбань когнітивної лінгвістики і лінгвокультурології, представлених працями А. Вежбицької, Т.А. ван Дейка, М. Мінські, Ч.Дж. Філлмора, Н.Д. Аругюнової, Є.С. Кубрякової, В.А. Маслової, В.М. Телія, Ю.С. Степанова та ін. Впровадження надбань когнітивістики у сферу транслатології створює передумови для застосування цих методів при перекладі.

Однак на сьогоднішній день практично не існує спеціальних досліджень, присвячених вивченню даної проблеми. Певний виняток становить розвідка А.М. Усачової [10], в якій окреслено загальні аспекти міжмовного перекладу як мисленнєвої діяльності. На теренах англістики окремі аспекти цієї проблеми намічені в розвідках А.В. Бистрової [2]. У царині німецької мови таких розвідок на сьогоднішній день нами не виявлено. Це й обумовлює **актуальність** обраної теми наукового викладу.

Метою нашої студії є вивчення питання про можливість застосування надбань сучасної когнітології та лінгвокультурології при передачі тексту з мови оригіналу на мову перекладу.

Завдання, які ми поставили для досягнення мети, полягають у наступному:

- 1) уточнити сутність когнітивного і лінгвокультурного підходів до осмислення мовних явищ;
- 2) окреслити можливі форми і прийоми перекладу з урахуванням зазначених наукових підходів.

Сутність когнітивного підходу до мови полягає в утвердженні думки про неможливість осмислення мовних явищ у відриві від когнітивної діяльності людини, її пам'яті, уваги, її суспільних зв'язків та інших аспектів соціокультурного досвіду особистості, оскільки сама природа людської мови така, що вона (мова) всотує в себе позамовну реальність – на цьому наголошують у своїх працях А. Вежбицька, Р. Лангакер, Дж. Лакофф, Р. Джекендофф та ін. Поряд з цим, за слушним спостереженням В.А. Маслової, «мова найтіснішим чином пов'язана з культурою: вона проростає в неї, розвивається в ній і виражає її» [4, 8]. Відтак, взаємозв'язок когнітивної лінгвістики і лінгвокультурології, що «орієнтована на культурний фактор у мові і на мовний фактор у людині» (В.М. Телія; цит. за: [4, 6]), дозволяє «зазирнути» в один з найпотаємніших куточків людського мислення і культури – мовну свідомість.

Розвиток когнітології та проникнення її методів в інші галузі гуманітарного знання сприяло формуванню в когнітивній лінгвокультурології вчення про особливий тип семантичних відносин, відмінний від традиційної лексичної семантики, – *когнітивної семантики*, головним завданням якої є «виявлення й структурування концептосфери» (М.Ф. Алефіренко). Учені, які займаються проблемами когнітивної семантики, вважають, що кожна мова є системою певних «квантів знання» – концептів. Вони становлять категорії і класи найбільш високого ступеня абстракції, за допомогою яких носії мови сприймають, структурують, класифікують та інтерпретують потік інформації, який надходить з навколишнього світу. В.М. Телія зазначала, що концепт – це «усе те, що ми знаємо про об'єкт в усій екстенсії цього знання» [9, 96-97]. При цьому, як уже неодноразово наголошували лінгвісти (М.В. Smith, В.М. Телія, Ю.М. Болдирев та ін.), онтологічно стадії концептуалізації передують стадія категоризації емпіричного знання, коли у свідомості мовної особистості на основі прототипної ситуації формується типовий образ об'єкту пізнання, його «схема», «ідея». З урахуванням цього, когнітивну семантику можна характеризувати як таку, що сфокусована на виявленні та описі «ідеї», питомої для певного класу об'єктів, яка й визначає їх називання закріпленими за ними в лексичній системі мови іменами.

Своєрідним інструментом «розгортання» концептів у національно-мовній картині світу виступають особливі, максимально узагальнені / схематизовані структури (фрейми, схеми, позицій тощо), у вигляді яких в пам'яті носія мови зберігаються знання і соціокультурний досвід етносу/народу. Найбільш активно з-поміж названих структур у сучасних дослідженнях з лінгвістики використовуються фрейми, що мисляться як особливим чином організовані цілісні фрагменти знань, і експлікуються засобами мови. За М. Мінським, фрейми є «структурами знання для представлення *стереотипної* ситуації» [5, 1] і презентують той прихований мовний зріз, який у сучасних гуманітарних студіях ідентифікується як когнітивна семантика і складається з культурних стереотипів, очікувань, фонових припущень, які є частиною значення слова.

У царині транслатології можливості застосування когнітивного і лінгвокультурологічного підходів зумовлюються насамперед усвідомленням перекладу як «складної форми *мисленнєвої* діяльності» [2], яка вимагає від перекладача співвіднесення когнітивних (концептуальних) просторів двох лінгвокультур і реконструювання «чужих моделей» [10, 134] в категоріях «своєї» культури. Таким чином, головне завдання перекладача, його професійний обов'язок в перспективі когнітивно-культурологічного підходу полягає в «декодуванні, розумінні і перекодуванні» [10, 134] вихідного повідомлення з урахуванням «категоріального апарату культури-реципієнта» [10, 134]. При такому підході перекладач, за словами В.Н. Комісарова, мислиться не просто як «механізм» для трансформації одиниць однієї мови на іншу [3, 125], а як посередник між двома відмінними культурами і когнітивними просторами, співвіднесення яких в процесі перекладу відбувається крізь призму власної когнітивної системи перекладача, з чого, за слушним спостереженням А.Н. Усачової, випливає, що «володіючи когнітивними механізмами категоризації, питомими для його культури, він (перекладач – Т.Р.), повинен опанувати 'чужим' культурно специфічним концептуальним апаратом» [10, 135].

Така когнітивна переробка ТО вимагає від перекладача врахування особливостей «іншого мовного коду, інших звичаїв, традицій, установок, повсякденних способів спілкування» [1, 12], активного залучення в процесі здійснення перекладацьких дій т. зв. «фонових» знань як складної, динамічної, багаторівневої систем знань універсального або національно-специфічного характеру, набутих емпіричним, опосередкованим шляхом і пов'язаних з різними галузями людської життєдіяльності [7]. Володіння фоновими знаннями розглядається сьогодні як невід'ємний компонент перекладацької компетенції [7], оскільки допомагає йому точніше вловлювати і транслювати смисли, що стоять за етнокультурними вербальними репрезентаціями у ТО.

Таким чином, застосування когнітивно-культурологічного підходу при перекладі дозволяє заповнити лакуни, що неминуче утворюються в процесі перекладу внаслідок явищ міжкультурної асиметрії, шляхом реконструювання ментальних схем повідомлення МО і лексикалізації їх за допомогою мовних засобів, наявних у сприймаючій лінгвокультурі.

Варто зазначити, що застосування лінгвокогнітивного і лінгвокультурного підходів при здійсненні перекладацької дії найбільш виправдане у випадках, що становлять «виклики для перекладача», коли через явища мовної і культурної асиметрії практично неможливо знайти прямі лексичні відповідники, або ж міжмовні кореляти є занадто етноспецифічними, що вимагає задіяння енциклопедичних знань і фонові інформації (соціокультурних відомостей, питомих лише для певного народу, освоєних більшістю його представників і відображених у мові даної національної спільноти: специфічні факти її історії та державоустрою, особливості географічного середовища, характерні предмети матеріальної культури минулого і сьогодення, етнографічні та фольклорні поняття тощо [7]).

Дослідники практично одностайні щодо того, які ділянки є найбільш проблемними для перекладу. Це, головним чином, мовні реалії, безпосередньо пов'язані з етнокультурою країни, такі як: а) власні імена, що перейшли до розряду загальних; б) географічні поняття, які для представників культури-джерела мають особливий зміст; в) фразеологізовані звороти, прислів'я та приказки.

Саме на прикладі фразеологізмів, як таких, що, за словами В.М. Телія, становлять «дзеркало, в якому лінгвокультурна спільнота ідентифікує свою національну самосвідомість» [8, 175], ми спробуємо продемонструвати переваги застосування лінгвокогнітивного і лінгвокультурного підходів у процесі перекладу.

Для увиразнення можливостей і необхідності застосування лінгвокогнітивного і лінгво(етно-)культурного підходів в процесі перекладу німецьких фразеологізмів українською мовою візьмемо німецьку приказку *auf der Bärenhaut liegen*. У дослівному перекладі вона означає «лежати на ведмежій шкурі». Однак з точки зору прагматики при такому перекладі її смисл буде абсолютно деформованим, а відтак і знеціненим для україномовного адресата. Тому процес пошуку українських відповідників вказаної німецької приказки вимагає категоризації закарбованого у ній знання, що можливо зробити лише шляхом залучення фонових знань. Аналіз різних джерел засвідчує, що приказка *auf der Bärenhaut liegen* з'явилася в німецькій лінгвокультурі внаслідок

звичаю давніх германців (він був описаний ще Тацитом) у перервах між боями відлежуватися у своїх хижках на ведмежих шкурах. Актуалізація отриманої екстралінгвальної інформації зумовлює фреймування змісту цього повідомлення як «нічого не робити». У фразеологічному корпусі української мови ФО ця ж ментальна схема лексикалізується фразеологізмом *бити байдики* [6, т. 1, 76], який є найбільш поширеним відповідником вказаної німецької приказки. Для усвідомлення відмінностей концептуальних просторів, задіяних у лексикалізації цієї загальнолюдської поведінкової моделі, доречно продовжити пошукову роботу і розглянути питання про походження даного українського фразеокореляту. Звертання до етнографічних джерел дозволить з'ясувати, що фразеологізм «байдики бити» пов'язаний із розвитком мистецтва деревообробки у наших предків. Відомо, що українські ремісники з давніх часів робили ложки, чашки та інший посуд з дерева. Щоб вирізати ложку, потрібно було відколоти (відбити) від колоди цурку – *баклушу* (пор. рос.: *бить баклуши*). Заготовляти такі баклуші (байди, байдики) доручалося підмайстрам: це була легка, дріб'язкова справа, яка не потребувала особливої майстерності. Готувати такі цурки і називалося «байдики бити». Звідси, з кепкування майстрів над підсобними робітниками – «баклушечниками», і пішла така приказка.

Навчально-пошукова діяльність такого типу дозволяє «унаочнити» той факт, що в німецькій і в українській картинах світу для об'єктивації однієї й тієї ж ментальної схеми «нічого не робити» використовуються різні етнокультурами (лексичні одиниці, що номінують етнокультурні реалії), пов'язані з різними аспектами буття двох етносів і, відповідно, з різними знаннями: прототипна ситуація, що формує ситуативний фрейм фразеологізму *auf der B renhaut liegen*, пов'язана із побутовими звичками давніх германців; у межах української МКС та сама прототипна ідея «нічого не робити» вербалізується на основі знання, пов'язаного із «виробничим» досвідом наших предків.

Такий аналіз перекладацьких дій покликаний переконати у тому, що переклад передбачає відтворення вихідного повідомлення не лише з урахуванням особливостей двох мов, але й з підключенням національних культурних кодів шляхом залучення екстралінгвістичних / «фонових» / «енциклопедичних» знань перекладача, ґрунтовність яких становить вагому частину його професійної компетенції і допомагає добрати відповідник, який найточніше передає зміст повідомлення.

На сучасному етапі такий вибір жорстко регламентується прагмакомунікативними настановами щодо перекладу, а саме – вимогою передачі у ТП того обсягу інформації (тих смислів і тієї модальності), який був властивий для повідомлення МО. Яскраве уявлення про «дію» цього чинника в процесі перекладу ФО дає пошук українського відповідника німецької сталої словосполучки *schwarzes Schaf* (дослівно «чорна вівця»). Для розуміння питомих для цього виразу національно-специфічних конотацій – з метою кращого врахування їх при перекладі – важливого значення набуває знову ж таки інформація позамовного характеру. У даному випадку це відомості про те, що в Німеччину для розвитку тваринництва завозилися мериносові вівці, найбільш цінними серед яких були білі, оскільки біла вовна легше фарбувалася. Поява ж навіть однієї чорної вівці могла знизити якість вовни усього стада. Тому чорні особини, які через свій колір були добре помітні, вилучалися зі стада уже на ранніх етапах і забивалися. Така, повторювана впродовж тривалого часу практика, сприяла перетворенню словосполучення «*Schwarzes Schaf*» на стале шляхом набуття ним метафоричного значення – «людина, яка у той чи інший спосіб різко відрізняється від інших». При цьому питомі оцінні конотації в німецькій культурі, що виступає в даному випадку культурою-донором, є яскраво негативними. Для усвідомлення «викликів», що постають у даному випадку перед перекладачем, доречно окреслити ті ментальні образи-схеми, що виникають на основі окресленої прототипної ситуації: 1) такий, що зовсім не подібний до інших; 2) такий, який псує загальне враження; 3) такий, якого звинувачують у невдачах усіх; 4) такий, що довго не живе; 5) поганий, тому що *Інший*. Окреслені мотивуючі ознаки становлять той «гіпотетичний конструкт», який дозволяє скласти уявлення про мисленеві операції перекладача в процесі перекодування фразеологізованої словосполучки *schwarzes Schaf* цільовою мовою. Актуалізація тієї чи іншої з виявлених детермінуючих ознак у свідомості перекладача відбувається шляхом пошуку в межах концептуального простору приймаючої лінгвокультури таких ЛО/ФО, які обіймаються тими ж самими фреймами, тобто є відповідниками *знання*, закарбованого у сполучці *schwarzes Schaf*. Прагматичний ефект у ТП з урахуванням першої з окреслених мотивуючих ознак може досягатися шляхом розгортання ситуативного фрейму, що вербалізується в українській лінгвокультурі метафоричною словосполучкою «біла ворона»; у другому – «паршива вівця» чи «бельмо на оці»; у третьому – «цап-відбувайло»; у четвертому – паремією «білі ворони довго не живуть»; у п'ятому – «аутсайдер». Наведені приклади демонструють, що у кожному конкретному випадку для пошуку більш коректного перекладу *schwarzes Schaf* необхідно зважати на загальний контекст та ідею усього вихідного повідомлення.

Необхідність врахування особливостей соціокультурного досвіду двох народів при передачі когнітивних просторів в процесі перекладу яскраво демонструють також такі німецькі фразеоло-

гізмі як *den Alten Fritzen besuchen* та *sich beim Alten Fritzen im Hauptquartier melden*. Неможливість їх буквального перекладу на українську мову зумовлюється тим, що ключовим компонентом цих фразеологізмів є антропонім *Alten Fritzen*, який має яскравий національно-специфічний характер, а тому вимагає залучення. *Alter Fritz* («старий Фріц») – це антропонім, який представниками німецької мовної спільноти вживається як пейоративне позначення пруського короля Фридріха Вільгельма I (1688-1740), батька Фрідріха Великого (тобто «молодого Фріца»). Вузконаціональний характер цього антропоніму унеможлиблює відтворення вербального комплексу даного фразеологізму мовою перекладу (фразеологічна калька) і диктує необхідність пошуку саме концептуальних корелятів. Враховуючи, що фразеологізми *sich beim Alten Fritzen im Hauptquartier melden* (дослівно – «з’явитися на головній квартирі Старого Фріца») та *den Alten Fritzen besuchen* (дослівно – «відвідати Старого Фріца») транслюють однаковий смисл – «піти з життя», їх корелятами в українській лінгвокультурі є лексеми та ФО, що забезпечують реконструкцію цієї ментальної схеми у свідомості цільової (україномовної) аудиторії. Це стилістично нейтральне дієслово «померти», а також стилістично марковані фразеологізовані словосполучення, що зафіксовані у різних лексикографічних джерелах: *ніти до праотців, Богу душу віддати* (уроч.); *наказати довго жити* (ірон.); *двинуті коні* (мол.; жарт.); *відкинути/простягнути ноги* (вульг., жарт. ~ *копита, ратиці* і т. ін.); *врізати дуба* (вульг., жарт.) тощо. Як бачимо, в українській картині світу лексикалізація ситуативного фрейму «померти» відбувається із використанням мовних одиниць, що входять до номінативного поля концептів, які відображають досвід українського етносу в цілком інших сферах знання.

Доцільно зазначити, що вибір конкретного відповідника, за посередництва якого у ТП реконструюється схема, питома для вихідного повідомлення, визначається завданням збереження експресивних і стилістичних особливостей тексту-першоджерела, його національного, а також історичного колориту. Продемонструвати це можна на прикладі фразеологізму *Eulen nach Athen tragen* («возити сов у Афіни»). Прототипна ситуація, відображена у цій приказці грецького походження, структурується у фрейм «робити безглузду справу: возити (брати з собою) щось туди, де цього і так вдосталь» (пор. з рос. *ездить в Тулу со своїм самоваром*, зважаючи на те, що Тула вважається батьківщиною самоварів). В українській лінгвокультурі семантичним еквівалентом цієї приказки є ФО *сіль у Крим возити*. Однак з огляду на яскравий національно-культурний компонент, що сприяє створенню українського колориту (у Крим по сіль їздили українські селяни-чумаки), використання цього фразеологічного відповідника у ТП може зруйнувати німецький колорит ТО, а відтак і збіднити ТП. Тому слід у даному випадку вжити фразеологічну кальку *везти сов в Афіни*, або ж використати більш нейтральні з точки зору етнокультурної забарвленості фразеосполучення – *у ліс дрова возити* або *в криницю/море воду лити*, які відображають ту ж саму прототипну ситуацію.

Системне застосування лінгвокогнітивного підходу при перекладі з німецької мови повідомлень, які становлять «виклики» для перекладача, дозволяє усвідомити і виробити чіткий алгоритм цієї процедури. На першому етапі відбувається розпізнавання і сприйняття фразеологізму в ТО; на другому – категоризація знання, відображеного в іншомовній ФО і реконструювання її (ФО) ментальної схеми на основі залучення екстралінгвальної інформації; на третьому – переосмислення цієї схеми в категоріях культури-реципієнта (перекодування) і експлікація ментального образу засобами цільової мови: або а) шляхом добору фразеологічного кореляту (за його наявності в приймаючій лінгвокультурі), або б) описовим способом.

Так, при перекладі тексту будь-якого стилю, в якому зустрічається, скажімо, приказка *wie Gott in Frankreich leben* (дослівно «жити як Бог у Франції») слід спочатку розпізнати цей фразеологізм, усвідомити його як семантично зв’язаний. Після цього, шляхом залучення фонових знань реконструювати прототипну ідею даного фразеологізованого вислову. Актуалізація у вислові факту абсолютистської (богоподібної) системи правління французьких королів та/чи факту не менш розкішного життя французького духовенства до революції 1789-94 рр. дозволяє змодельовувати ментальну схему, питому для даної приказки, як «провадити розкішне життя; радіти життю, насолоджуватися життям». На наступному етапі необхідно перекодувати цю модель у відповідності до категорій української культури і ментальності як культури і ментальності переважно сільської нації: «насолоджуватися життям» для українців значить насамперед «жити *ситим* життям», «жити у достатку (тобто не знати злиднів, передусім голоду)». Відтак перекладачу доведеться звернутися до семіосфери української культури, в якій символами достатку, забезпеченого життя були насамперед продукти харчування, які виробляли селяни, – *молоко, сир, масло*, а також традиційні українські страви, у приготуванні яких використовувалися ці продукти (зокрема, *вареники*), пор.: *жити (купатися, кататися, качатися) як сир (вареник) у маслі; купатися в молоці*. Окрім цього, вербалізація окресленої прототипної ідеї в українській МКС відбувається шляхом актуалізації релігійних і просторових уявлень українців (*жити мов у Бога за дверима; жити як у Бога (Христа, батька) за пазухою*), а також етноспецифічних соціальних

реалій (*жити паном; качатися як попів кіт на печі*). Як бачимо, ситуативний фрейм «жити в достатку / у розкошах» через свою екзистенційну значущість широко представлений у фразеологічному фонді української лінгвокультури, а тому у таких випадках доцільною є експлікація ментальної схеми шляхом використання одного з українських фразеологізмів.

Межі даного наукового викладу не дають можливості докладно розглянути усі аспекти проблеми, пов'язані із застосуванням методу аналізу когнітивних просторів у процесі перекладу з німецької мови. Більш докладний розгляд даної проблеми вимагає вивчення якомога більшої кількості мовних репрезентацій, дослідження перекладів з німецької мови на українську, а також більш детальної розробки методичних прийомів, що сприяли б формуванню навичок використання когнітивно-функціонального підходу для отримання якісного перекладу. Ці завдання і визначають подальший напрямок досліджень.

Список використаних джерел

1. Актуальные проблемы межкультурной коммуникации: сборник науч. тр. – Вып. № 444; [под ред. И.И.Халеевой]. – М.: МГЛУ, 1999. – 200 с.
2. Быстрова А.В. Перевод как лингвокультурный феномен в свете межкультурного общения [Электронный ресурс] / А.В. Быстрова. – Режим доступа: <http://iitu.ru/bistrova.doc>
3. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение / В.Н. Комиссаров. – М.: Изд-во ЭТС, 2002. – 424 с.
4. Маслова В. А. Лингвокультурология: учеб. пособие [для студ. высш. учеб. заведений]. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.
5. Минский М. Фреймы для представления знаний / Марвин Минский; [пер с англ. под ред. Ф.М. Кулакова]. – М.: Энергия, 1979. – 151 с.
6. Німецько-український фразеологічний словник: у 2 т. / [укл. В.І. Гаврись, О.П. Пророченко]. – К.: Рад. школа, 1981.
7. Старцева Е.О. Фоновые знания: имплицитная информация [Электронный ресурс] / [Е.О. Старцева, И. Ф. Лихачева, А.П. Мишин]; режим доступа: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/3253-2012-06-30-17-46-55>.
8. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В.Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 173-203.
9. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Школа «Языки рус. культуры», 1996. – 286 с.
10. Усачова А.Н. Перевод: от лингвистической теории к когнитивной модели / А.Н. Усачова // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Серия 2. Языкознание. – 2011. – № 1 (13). – С. 131-136.

Summary. The article deals with key aspects of usage of cognitive and cultural approaches in translatology. Special attention is paid to the methods of linguistic reconstruction and explication of mental schemes in the translation from German.

Keywords: frame, mental scheme, categorization of knowledge, translation, translation steps.

УДК 82. (091)

Т.С. Рыжкова

ЖАНРОВО-СИНТЕТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР «СМЕШАННЫХ» ЦИКЛОВ Н.С. ЛЕСКОВА

Увага акцентується на своєрідному жанрово-синтетичному характері «змішаних циклів» Н.С. Лєскова – як оригінальному явищі, неповторність якого визначена зверненням до маловідомого джерела і включенням стародавнього матеріалу до сучасних питань. Приділяючи увагу «низовому» життю глухої Росії, Н.С. Лєсков звертається до тем і образів, не розглянутих літературою «першого ряду», а також робить істотний внесок у розвиток епічних жанрів у російській літературі. Відштовхуючись від канонічного зразка роману з обов'язковою любовною інтригою, письменник розробляє своєрідний жанр роману-хроніки з соціально-етичної колізії в основі.

Ключові слова: література, жанр, проза, цикли творів, белетристика.

Чрезвычайно разнообразное по проблематике и художественному наполнению, творчество Н.С. Лескова отличалось ярким своеобразием, имело собственную направленность, отвечающую важнейшим интересам эпохи и во многом предвосхитившим искания русской литературы начала XX века. Цель статьи – исследовать жанровый тип художественного осмысления жизни в прозе Н.С. Лескова.

О самобытном таланте писателя, которого «проглядела» (Ю.М. Лотман) критика XIX века, отечественное литературоведение стало говорить только в прошлом столетии. Особенный интерес в творчестве Н.С. Лескова был обращён к познанию основ русской национальной жизни во всём многообразии её социальных пластов в разные периоды исторического развития (раздробленность, вековая неподвижность, драматизм исторических перемен). Эта особенность лесковской прозы определила особое качество художественного обобщения в его творчестве: «дума не о судьбе лица, а о судьбе России» (А.М. Горький). Являясь последователем и продолжателем традиции русской литературы 40-х годов, Н.С. Лесков в 60-х создаёт ряд произведений, в которых «прочитываются» находки «натуральной школы» и любимых лесковских произведений: «Записки охотника» И.С. Тургенева и повести Д.В. Григоровича «Антон Горемыка» – это «Житие одной бабы» (1863), «Леди Макбет Мценского уезда» (1865), «Воительница» (1866). Однако уже в этот период внимание писателя всё больше фокусировалось не на человеке как отражении общественных противоречий своего времени или человеке вообще, а «частной жизни» (В. Кожин), ее нравственных поисков в конкретной социально-исторической среде через изображение процессов большого исторического значения.

Проявляя интерес к «низовой» жизни захолустной России, Н.С. Лесков обращается к темам и образам, обойдённым литературой «первого ряда», а также вносит существенный вклад в развитие эпических жанров в русской литературе. Отталкиваясь от канонического образца романа с обязательной любовной интригой, писатель разрабатывает своеобразный жанр романа-хроники с социально-этической коллизией в основе. Склонность к хроникальному жанру, позволяющему изображать жизнь «линейно», в естественной последовательности, «лентой», «развивающейся хартией» (Н.С. Лесков), приводит писателя к необязательности закруглённой фабулы и развития повествования вокруг образа главного героя. Для прозы Н.С. Лескова доминирующей является тенденция «консолидации» (Е.В. Пономарёва), связанная с существованием и склонностью к циклизации своих произведений в рамках авторского сверхтекстового единства, когда «<...> малый жанр демонстрирует «центростремительность», <...> пытается обрести свой контекст: отдельное произведение становится частью макротекста <...>» [6, 12]. Цикл предоставлял максимальные возможности в рамках «идеи человека», свойственной реалистической эстетике.

Среди циклов Н.С. Лескова можно выделить, исходя из жанрового своеобразия составляющих компонентов, очерковые («Мелочи архиерейской жизни»), новеллистические («Заметки неизвестного»), мемуарные («Памятные встречи»), сборники-циклы («Три праведника и один Шерамур»). Однако, в творчестве писателя встречаются циклы, в которых однозначно определить жанр составляющих компонентов не представляется возможным. Такие циклы мы условно обозначили как «смешанные».

Характерной особенностью «смешанных» циклов Н.С. Лескова является органическое сочетание очерковости и новеллистичности. Очерковый характер имеет обрамляющую раму, в виде сформулированного актуального вопроса, для освещения которого писатель обращается к документальному источнику. При этом пересказ или цитирование этого источника оформлены по законам новеллистического повествования. «Жанровая синтетичность не лишает произведения цельности, если она вытекает из самой сути авторского замысла» [7, 130].

Во вступление введён элемент полемики, развивающийся на протяжении всего повествования и связывающий обрамляющую раму (вступление, заключение, авторский комментарий) с основной частью – обзором Пролога. В свете полемики актуальное значение приобретают все 35 сюжетов, заимствованных из «древле-печатного, переводного Пролога» [2, 407] и пересказанных сжато или пространно, с развернутым сюжетом, монологами и диалогами.

Композиция цикла напоминает построение «Декамерона»: весь материал делится на пять частей «тематически», то есть определяется тема (в первой части, например, о нарушении обета целомудрия, во второй – о «прямых соблазнительницах» и т.д.) [2, 426], к которой подбираются прологовые легенды. Вне контекста цикла каждая история воспринимается как занимательный рассказ-легенда. В своей совокупности же, в свете поставленной проблемы, они приобретают обобщающий смысл. Возникает образ чистой и целомудренной, трогательной в слабости и сильной в испытании женщины, способной служить примером современницам писателя, не избежавшим влияния «гнилой французской эмансипации» [1]. Писатель последовательно выступал против вульгаризации идей женской эмансипации.

К группе «смешанных» циклов мы относим «Архиерейские встречи» (картинки с натуры). Из «Дневника сельского священника» (1879), «Святительные тени. Любопытное сказание архи-

ерея об архиереях» (1881), «Церковные интриганы. Исторические картины» (1882), «Поповская чехарда и приходская прихоть. Церковно-бытовые картины (рассказано по официальным источникам)» (1883), цикл «Картины прошлого» (1882-1884), «Обозрение Прологов (изображение около 40 женских типов XI – XII века)» (1886-1887). По жанровой структуре к «смешанным» циклам Лескова близки произведения, написанные на основе устных преданий. Цикл «устных преданий» писатель намечает в «Старинных психопатах» (1885).

Все перечисленные произведения характеризуются обращением к документу как средству создания иллюзии достоверности повествования. Источник – Пролог, дневник, деловые бумаги и другие – часто определяет композицию «смешанных» циклов. Например, в «Архиерейских объездах» Н.С. Лесков сохраняет форму дневника (повествование от имени священника (авторская маска), хронологическая последовательность и пр.). В других случаях композиция источника сохраняется фрагментарно. Например, в «Картинах прошлого» автор группирует материал по темам (положение духовенства, воспитание, женская эмансипация) и разрушает поэтику «записок» Исмаилова (или Измайлова), но сохраняется основная черта дневника – повествование от первого лица.

В «Картинах прошлого» писатель стремится дать широкую картину русской жизни. Рассказы представляют собой этюды о нравах прошлого (исторический фон – 30-е годы – один из объединяющих факторов), освещенные, однако, проблемами современности. «В результате творческой переработки документа Н.С. Лесков добивался «ясности впечатления», нужной эстетической реакции читателя, невозможной без уяснения общественного смысла событий» [5, 146]. Автор выступает здесь как человек своей эпохи, сравнивающий «век нынешний и век минувший». Например, рассказ «Элоиза и Абелья» завершается авторским рассуждением о том, как в аналогичном случае поступили бы современные дамы» [4, 6-7], рассказ «Пчелка» открывается размышлениями о воспитании девиц [4, 7-8.]; здесь же автор рассказывает историю орловской дамы, которая «была в свое время замечательнейшею красавицей и имела не более не менее как “две дюжины детей, а начала с куклы”» [4, 10]. Соотношение прошлого и настоящего в цикле «Картины прошлого» выполняют роль композиционного стержня, на который нанизывается материал. Сопоставление современности и прошлого углубляет публицистический и полемический характер произведения.

Авторское повествование обеспечивает единство «смешанных» циклов Н.С. Лескова. Образ автора является здесь композиционным центром, определяющим единую устремленность каждого элемента цикла. Подобная цельность циклов писателя выявляется на всех уровнях художественной структуры. В этом мы можем убедиться, анализируя цикл «Святительные тени. Любопытное сказание архиерея об архиереях».

В этом произведении усилена композиционная роль заглавия, эпиграфа, оглавления. В первых, они информационно насыщены: указывают на цель, с которой автор обращается к старинному источнику. Она сформулирована в эпиграфе:

«Во обличение живых,
Встают людей усопших тени» [3, 390.].

Между заглавием и эпиграфом возникает очевидная переключка: «святительные тени» – «усопшие тени» – встают «во обличение живых».

Во-вторых, здесь выражено ироническое, чуть насмешливое отношение автора к излагаемому материалу. Например, в оглавлении: «Александр бездомовный. – Иона хозяйственный. – Дионисий препростой. – Алексей барственный. – Лаврентий высокоумный. – Вениамин гостеприимный. – Варлаам непокорный. – Антоний плачевный. – Варфоломей аполитикованный и Лаврентий некритикованный. – Свод и вывод от былого к настоящему» [3, 390.] даны меткие, емкие и подчас язвительные характеристики каждого архиерея. Подчеркнем, что одной из важнейших особенностей поэтики Н.С. Лескова является подвижность художественных акцентов при изображении лиц и событий. Писатель, порой, «ломает» иерархию главного и второстепенного, кардинально меняя общий смысл изображаемого. Детали позволяют читателю усомниться в точке зрения повествователя и иначе увидеть изображаемое. Двухголосое слово Н.С. Лескова, передающее тонкость повествования, особенно значимо в рассказах и повестях 80-х годов. Здесь намечается прием, который в дальнейшем становится основным в организации художественно-стилевого единства: прием стилистического контраста. Торжественному, приличествующему при поминании усопших шекспировскому стиху противостоит насмешливый, в скоморошьем духе, тон оглавления. В свете этого контраста ироническое звучание приобретает и заголовок.

Заглавие, оглавление, эпиграф входят в «обрамляющую раму», традиционную для Н.С. Лескова. Основными элементами «рамы» являются предисловие и заключение, а также авторский комментарий к цитируемому источнику, которые обрамляют «портретную галерею архиерейских ликов» [3, 393]. Однако «рама» – не формальный прием, механически соединяющий все портретные зарисовки. Она органически связана с повествованием, мотивирует его, придает материалу идейное, художественное и стилевое единство, «вводит» его в современность.

В первой части предисловия заявлен мотив найденной рукописи: «Несколько лет тому назад, роюсь в старинном книжном хламе, я нашел небольшую ветхую книжицу, в которой мне мелькнуло несколько заинтересовавших меня сведений. Книжечка эта, хранимая мною в моей библиотеке, была без выходного листа, но в корешке, на котором уцелели следы тиснения с очертаниями букв, из которых составляются слова: «Нов. мес. на 1780 г.» <...> это новый месяцеслов на 1780 год. <...> все его страницы в целости» [3, 391.]. Далее автор сообщает, что в книге 89 страниц, из них 39 отданы «Любопытному известию об архиереях». Во второй части предисловия мотив найденной рукописи закрепляется: «Моя ветхая книжечка, без выходного листа» [3, 393.]. Этому способствуют также упоминания в дальнейшем повествовании [3, 406-407]. Читатель должен быть убежден, что перед ним реально существующий документ.

Обстоятельно автор сообщает сведения об авторе «Любопытного известия»: «Автор “Любопытного известия” вятской семинарии префект и крестовоздвиженского монастыря игумен, впоследствии казанской семинарии ректор, архимандрит и богословия профессор, а наконец и епископ, Платон Любарский» [3, 406–407]. Существенно также авторское примечание, в котором он сообщает анекдот о Платоне Любарском, получившем прозвище «Запорожец» [3, 407].

В создании иллюзии документальности повествования немаловажную роль играет точная датировка: «Нов. мес. на 1780 г.» [3, 391], «12 апр. 1719 г.» [3, 396], «в 1758 г.» [3, 404], «100 лет тому назад было написано» [3, 407], «анекдот 1810 г.» [3, 407].

Тщательным образом обоснованный документализм повествования является характерной приметой авторского стиля в произведениях Н.С. Лескова.

Стиль автора характеризует и «открытость» литературных приемов. Автор откровенно излагает цели и причины своего обращения к древнему источнику: «Из того, что было и прошло, наверно можно многое объяснить в том, что есть, и, может быть, даже предугадать отчасти, что будет» [3, 390; 408]. Откровенны и выводы автора [3, 408-412]. Открыто изложены и непосредственные причины обращения к «Любопытному известию»: «Пишущий эти строки не малое время пользовался благосклонностью многих лиц, которые не без похвал относились к его трудам по воспроизведению картин нашей церковно-бытовой жизни, но разве что автор, с тою же правдивостью, которой неуклонно старается следовать, нарисовал несколько черт быта архиерейского – все благословение к нему пало и он “со незаконными вменился”» [3, 392-393]. Далее разбросаны намеки на осложнения, вызванные изданием «Мелочей архиерейской жизни» [3, 397; 408].

Таким образом, наряду с «историческим временем» в повествование включается биографическое время автора, что традиционно для творческой манеры Н.С. Лескова. Это придает «Любопытному известию» современное звучание («историческое время» тесно связано со временем эпохи) и вводит «сказание» Платона Любарского и цикл в целом в полемику, вызванную изданием «Мелочей архиерейской жизни». Poleмичность характеризует стиль автора в «Святительных тенях». Именно полемика придает древнему источнику актуальное звучание и является основным стилиобразующим и жанрообразующим фактором в произведении.

В полемике выявляется идейная позиция автора, обусловившая композиционно-сюжетную и образную структуру произведения. В центре «Святительных теней» стоит социально-нравственная проблема – проблема морального и бытового разложения русского духовенства, что позволяет рассматривать произведение Н.С. Лескова в русле его антиклерикальных книг. Это подчеркнуто настойчивым объединением «Святительных теней» с «Мелочами архиерейской жизни». Разоблачительный смысл цикла и его сатирическая направленность проявляются на всех уровнях художественной структуры: в жанрово-композиционном решении, образной системе, в стилистической многоплановости.

Пolemичностью произведения предопределен прием стилистического контраста в «Святительных тенях». Стилистический контраст «выявляет» полемику на уровне стиля, где сталкиваются два типа повествования, соответствующие двум взглядам на проблему. Первая, авторская, точка зрения разоблачает негативные стороны жизни русского духовенства. Вторая, Платона Любарского, отличается спокойным восприятием и приятием жизни духовных особ такой, какая она есть. Здесь отсутствует элемент критики. В результате эмоционально окрашенному, ироничному, насмешливому речевому стилю автора противостоит торжественно спокойная, осложненная церковнославянизмами и соответствующим ритмом, речь Платона Любарского.

Двуплановость стилистического решения в «Святительных тенях» обусловлена двуплановостью ориентации на читателя: автор стремится сформировать позицию близкого ему читателя, повествование Платона сориентировано соответственно на «своего» читателя.

Позиция читателя, близкого автору, сформирована в основном, уже предисловием. Однако, автор не уступает и далее завоеванной позиции: он читает «Любопытное известие» вместе с читателем («прочитанное нами “Любопытное известие” об архиереях» [3, 408], направляя его восприятие. Этим мотивируется «поглощенность» повествования архиерея Платона Любарского авторским повествованием: Н.С. Лесков пользуется в произведении приемом цитирования и

пересказывания источника: «На вятскую» кафедру назначается человек настоящей учености, с широким христианским взглядом, правдивостью и с горячим сердцем, это был «Лаврентий, прозванный Горка, родом из малороссиян». «Горка имел превосходные дарования душевные и телесные; ученостью славный муж, нравом прост, совестен, благочестив, нелицеприятен и не памятозловив, только чрезмерно горяч, вспыльчив. Сие последнее свойство было причиною, что он подчиненным своим не очень нравился». Тогдашние владыки, как известно, нередко давали большую волю рукам, и можно думать, что не сильно ограничивал себя на этот счет и преосвященный Лаврентий (Последний известный случай рукопашной расправы архиерейской был в Москве всего три года сему назад)» [3, 398]. Хвалебную и осторожную характеристику Платона Любарского автор раскрывает в своем ироничном комментарии.

Прием цитирования выполняет в «Святительных тенях» множество функций.

Цитата способствует созданию целостного и достаточно дифференцированного образа русского архиерея. В совокупности с авторским комментарием, придающим современное звучание источнику, цитата служит типизации образа архиерея. В результате появляется обобщенный образ русского священника, способствующий созданию внутренней целостности цикла Н.С. Лескова.

Кроме того, в авторском контексте цитата резко обнажает несоответствие формы (или, точнее, своей оформленности в древнем стиле) и содержания, то есть той никчемности и безнравственности, которые присущи большинству героев-архиереев «Любопытного известия». В данном случае мы наблюдаем ироническое использование автором цитаты, в результате которого четко выявляется расхождение позиций автора и цитируемого Платона Любарского.

Таким образом, прием стилистического контраста в «Святительных тенях» Н.С. Лескова углубляет сатирическое звучание произведения. Столкновение противоположных точек зрения и соответствующих им стилевых доминант, определенное полемичностью цикла, становится связующим фактором, обеспечивающим целостность произведения. Осмысление читателем разных взглядов на проблему, умело направляемое автором, составляет внутренний сюжет в «смешанных» циклах Н.С. Лескова, обуславливающий лейтмотивность повествования, дифференцированность и вариативное развитие основных тем и сквозных мотивов, взаимопритяжение и отражение художественных образов.

В русской литературе второй половины века «смешанные» циклы Н.С. Лескова – оригинальное явление, неповторимость которого определена обращением к малоизвестному, как правило, источнику (или его вымыслу) и включением древнего материала в русло современных вопросов. Однако такие циклообразующие факторы, как единый образ автора, сквозной образ читателя, полемичность как жанрообразующий фактор, публицистичность, авторское повествование как стилистическая доминанта, рамочное обрамление, сложная временная организация с ее ретроспективами и другие, типичны для творческой манеры Н.С. Лескова.

Список використаних джерел

1. Лесков Н.С. Из одного дорожного дневника / Н.С. Лесков // Северная пчела. – 1862. – № 34.
2. Лесков Н.С. Легендарные характеры / Н.С. Лесков // Лесков Н.С. Собр. соч. : В 12-ти т. – СПб., 1893. – Т. 11. – 448 с.
3. Лесков Н.С. Святительные тени / Н.С. Лесков // Н.С. Лесков. Русская рознь : Очерки и рассказы (1180 и 1881). – СПб., 1881. – С. 390–412.
4. Лесков Н.С. Синодальный философ. По записям синодального секретаря Измайлова. Вступление к циклу очерков «Картины прошлого». Картины прошлого. Брачные истории тридцатых годов. Цикл очерков. II Элоиза и Абеляр. III Пчелка. IV Распашная Мессалина / Н.С. Лесков. – М. : ЦГАЛИ, ф. 275, оп. 1, ед. хр. 839.
5. Лужановский А.В. Документальность повествования – жанровый признак рассказов Н.С. Лескова / А.В. Лужановский // Русская литература. – 1980. – № 4. – С. 146-157.
6. Пономарёва Е.В. Русская новеллистика 1920-х годов (основные тенденции развития : автореф. ... доктора филол. наук. / Е.В. Пономарёва. – Екатеринбург, 2006. – 40 с.
7. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л.В. Чернец. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 194 с.

Summary. The article deals with the genre-synthetic character of the «combined series of works» of N. Leskov as an original phenomenon, the uniqueness of which is determined by the reference to the little-known sources and inclusion of the ancient material to the contemporary issues. Paying attention to the «lower» life in Russia, N. Leskov refers to the themes and characters that were not described by the literature of the first row, as well as making a significant contribution to the epic genre in Russian literature. Based on the novel of the canonical model with love-affair, the writer develops a peculiar genre of the novel-chronicle with the socio-ethical conflicts in its basis.

Key words: literature, genre, prose, series of works, fiction.

ЖАНР ФАТАЛЬНОЇ ДРАМИ В ТВОРЧОСТІ В.ГЮГО («БУРГГРАФИ»)

Пропонована стаття присвячена дослідженню драми В. Гюго «Бургграфи» та зіставленню цієї драми з фатальною драмою, яка набула популярності в перші десятиріччя ХІХ ст. в Західній Європі. Автор статті відмічає спільні риси між драмою «Бургграфи» та фатальною драмою та доводить, що драма В. Гюго виходить за межі суто фатальної драми за своїм змістом, проблематикою та засобом вирішення конфлікту.

Ключові слова: проблематика, суспільна мораль, конфлікт, драматичний сюжет, легенда.

Драма В.Гюго «Бургграфи» була задумана орієнтовно у 1839 році, під час мандрування Гюго по Рейну та була пов'язана з проблемою Рейну, яка активно дебатовалася в ліберальній пресі того часу. В вирішенні цієї проблеми були зацікавлені всі європейські країни та особливо Франція, Германія та Бельгія.

Гюго-драматург в творах 1820-х та особливо 1830 років, достатньо часто використовував сюжети з історії зарубіжних країн. Так, в основі сюжету драми «Бургграфи», останньої з написаних для сцени драм Гюго, лежать події германського середньовіччя – початку ХІІІ століття. Саме такий вибір сюжету пояснюється не тяжінням до екзотики чи відразую до сучасності. Історичний сюжет в драмі письменника передбачає тісний зв'язок моральної, філософської та політичної проблематики твору з подіями сучасності. У глибині середньовіччя Гюго намагається знайти відповідь на питання, що виникали в сучасному житті, в кожному історичному факті намагається відшукати глибинний зміст – загальнолюдські цінності, що закладені в основі історичного процесу.

Ідеї національного відродження Франції після Ватерлоо знайшли пряме втілення в драмі «Бургграфи». Матеріал для твору надало мандрування письменника у 1839 році по Рейну, котре, безумовно, було викликане інтересом Гюго до проблеми лівого берегу Рейну та взаємовідносинами двох сусідніх держав – Франції та Германії.

У 1833 році Гюго писав у передмові до драми «Марія Тюдор», що є два способи опанувати натовп в театрі – «засобом величного та засобом правдивого» [2, 7]

Правдиве, вважав письменник, полягає в глибинному розумінні автором епохи, що зображена, в умінні відтворити її сутність поєднанням історичних фактів та художнього вимислу. Величне, підкреслює Гюго, в створенні таких образів і характерів, що вміщують в собі величезний узагальнюючий та символічний зміст. Матеріал для таких широких узагальнень дають папери за всі попередні епохи в історії народів, впевнений драматург.

Саме такою епохою для Гюго стало ХІІ ст., імперія Фридріха Барбаросси. У передмові до драми «Бургграфи» Гюго пише: «В подібному сюжеті можна було б поєднати картину феодального роду з картиною героїчного суспільства, торкнутися обома руками високого та патетичного, почати з епопеї та закінчити драмою» [4, 398]

Між тим драма «Бургграфи» помітно відрізняється від інших драматичних творів Гюго. Саме в цьому творі з'являються елементи фатальної драми чи драми року, традиційними темами якої були кохання братів чи героїв, пов'язаних родинними зв'язками з однією жінкою (у Гюго – кохання Фоско і Донато до Джиневри, Гато і Отберта до Регіни) та тема кривавої спокуси через батьковбивство та дітовбивство тощо.

Як було вже зазначено, задум створення «Бургграфів» з'явився у Гюго наприкінці 30-х років. «На цей час фатальна драма була вже добре відома у Франції» [7, 103]. Найбільш помітні твори цього жанру були створені на протязі перших десятиріч ХІХ ст. Першою, у 1820 р. на французьку мову була перекладена драма Ф. Гріль – парцера «Праматір» (1817). В 1823 році вийшли переклади драми З. Вернера «24 лютого» (1810) та драма А. Мюльнера «Спокута» (1813). Крім того, в 20-30-х роках в журналах «Monde dramatique», «Revue europeenne», «Mercure de France», «theatre europeen» неодноразово з'являлися переклади окремих уривків з фатальних драм, створених різними авторами.

До 1839 року належить обробка драми З.Вернера «24 лютого» виконана для театру «Ренессанс» молодим драматургом К.Берне, одним з тих, хто сприяв розповсюдженню фатальної драми у Франції. У 1842 році в Одеоні відбулася прем'єра драми К.Берне «Спадковий гріх», яка була написана під впливом драм З.Вернера. В той самий час Гюго закінчує роботу над «Бургграфами», а через чотири місяці драма з'явилася на сцені театру Французької комедії.

Важливою рисою всіх вищезгаданих творів є ідея року, що визначає та вирішує конфлікт і стає ознакою, на підставі якої ці драми об'єднуються під назвою «драми року». «Фатальна драма, з якою Гюго ознайомився через переклади, здавалась французам з їх раціоналістичним мисленням, явищем типово германським. В драмі цього жанру дія відбувається в двох планах. Її зміст

знаходиться поза межами людського розуміння. З одного боку людина виконує свій задум, а з іншого – все це їй судилося заздалегідь в неосяжному рішенні долі. Все це здавалось породженням того особливого мислення, яке було характерним для німецької філософії та «південного» містичного світосприйняття» [5, 73].

Фатальна драма начебто виникла з глибин темного середньовіччя, з його жахами та приреченим світом, з його вірою у диявола та «сатанинською» релігією, яку Гюго зобразив в Романі «Собор Паризької Богоматері». Саме в фатальній драмі панує ідея провини кожної людини не тільки за свої злочини. Людина має нести відповідальність за всі гріхи людства. Ця необхідність, що примушує страждати людей, винних тільки в тому, що разом з ім'ям, багатством та родинними замками вони отримують у спадок від своїх предків і відповідальність за власні гріхи, зумовлює всі події, що відбуваються як щось невідворотне та закономірне, і в той самий час як панування рокової випадковості, підвладній невблаганній силі – фатуму.

Відомий французький драматург та літературний критик початку XIX ст.. П.Балланш підтримує фатальну драму і зображує людину під владою всесильного та неосяжного року та зображує людину як істоту, яка йде невідомими шляхами, наближаючись до невідомої цілі. Її кроки невпевнені, її пристрасті вводять її в оману, а обережність розставляє перед нею підступні капкани.

Герої фатальної драми сліпо йдуть назустріч тому, що не можливо уникнути. Вони приречені, не роздумуючи підкорюються незрозумілій їм силі.

Так само як і П.Балланш ідею рока розуміла і Жермена де Сталь. «Рок в епоху християнства – це моральна істина» – стверджує письменниця в роботі «Про Германію». Тільки в епоху християнства людина відчуває свою індивідуальність, в неї з'являється внутрішня моральна свідомість та відповідальність, вважає мадам де Сталь. Письменниця робить висновок, що роковий випадок, який карає за злочин та спокутуючи його, є проявом справедливої провиденціальної волі.

Однак позиція Гюго щодо фатуму, долі людини, випадковості та закономірності, приреченості чи свободи в її життя помітно відрізнялось від позицій мадам де Сталь, П. Балланша та авторів фатальної драми. Працюючи над своєю драмою з історії середньовічної Германії, яка мала показати початок нових часів та перемогу «світового» мислення над місцевим німецьким та становим, Гюго звертає увагу на фатальну драму. Разом з тим він має подолати основну ідею приреченості, яка з нею пов'язана, та відштовхуючись від власних поглядів на історію, перетворити «необхідність» на «свободу».

Вплив фатальної драми на «Бургграфів» виявляється і в постановці основної проблеми, і в суто зовнішніх деталях і театральних ефектах. В основі сюжету драми Гюго використовує одну з багато численних легенд, що виникли після смерті імператора. Згідно з історичними даними, Фридріх Барбаросса загинув у 1190 році в Малій Азії підчас Третього Хрестового походу, намагаючись переплисти Сідн. Легенда, яку використовує драматург, розповідає, що імператора врятували вівчарі, потім якимось таємничим чином потрапив до Германії і знаходився у підземній печері, звідки має вийти через 20 років, коли прокинеться від чаклунського сну.

В драмі Гюго Фридріх Барбаросса в одязі жебрака приходять до замку старого бургграфа Іова, який багато років тому був проклятий та відлучений від церкви за свою непохитну боротьбу проти імператора. Автор не обмежує себе реальними історичними фактами. Свій сюжет він «не позичає в історії», а створює за допомогою декотрих вигаданих подій втілити моральну ідею, що була притаманною цілій епосі. Тобто в його драмі історичні персонажі живуть і діють поряд з вигаданими. Таким чином Гюго втілює ідеї свого головного теоретичного романтичного трактату «Передмова до драми «Кромвель», де підкреслює, що його завдання – «втілити в образах урок мудреців, перетворити філософську абстракцію в драматичну реальність, відчутну, захоплюючу, корисну» [3, 108]

Сюжет «Бургграфів» складний та сповнений таємниць. Головні персонажі драми – Іов, Барбаросса, Гвангумара, Отберт – самі не підозрюючи, пов'язані між собою таємничими зв'язками незалежно від своєї волі, вони одночасно опиняються в одному замку. Здається, всім керує випадок. Неочікувані ситуації змінюють одна одну. Однак, закінчення драми виявляється закономірним, логічним і справедливим. Випадок, як зображує драматург, не зруйнував закономірності, а, навпаки, підготував перемогу життя.

Розвиток дії драми «Бургграфи» попереджає обширна експозиція у вигляді діалогу рабів, з якого ми дізнаємось про події в замку, про персонажів драми, знайомимося з легендами про Барбароссу. З замку чується гомін шаленого весілля, пісні та сміх. А на сцені у той самий час ми бачимо рабів в кайданах і чуємо лязкіт. Тобто Гюго створює яскраву картину середньовічного суспільства.

Страшний замок здається непереможним, але загибель його вже підготовлена, вона назріла в ньому самому. Гюго пояснює це історичною закономірністю – насилля, грабежі, жорстокість бургграфів, які не визнають нічого крім влади вогню та зброї, рабства тих, хто не в змозі їм протистояти – ось обличчя цього суспільства, основою якого є бургграфський замок, одночасно «фортеця, палац та в'язниця» [4, 395].

В замку живе колись сміливий войовничий бургграф Іов, йому 100 років. Він бачить у який розпусті живуть його онуки та жорстоко страждає. Гюго каже, що Іова покарано у потомстві. Однак поступово його страждання посилюється, коли він розуміє, що ганьба – наслідок його власного злочину – боротьби проти імператора. Розуміння цього підвищує Іова та спокута робить гідним прощення.

Як вже було зазначено, дія драми «Бургграфи» відбувається в старому замку: перша дія – в галереї родинних портретів, друга – в залі зброї, третя – в підвалинах замку. Драматург приділяє велику увагу детальному опису місця дії, для нього це має принципове значення. Замок є не тільки яскравою декорацією. Його історія пов'язана з багаточисленними подіями, і в той самий час він живе начебто своїм життям. Як справжній романтик Гюго таким чином показує, що старий бургграфський замок символізує цілу епоху – середньовіччя, що обов'язково відійде у минуле.

Вплив фатальної драми на «Бургграфів» виявляється і в постановці основної проблеми, і в суто зовнішніх деталях та театральних ефектах. Автор надає містичного значення предметам і датам. Так, наприклад, день, коли Іову виповнюється сто років, має стати днем помсти, подібно тому, як в драмі З. Вернера всі злочини різних років відбуваються 24 лютого, – саме в цей день був проклятий рід батьковбивці. Так само в двох цих драмах є закривавлений кинджал, як зброя злочину, який десь висить на стіні та очікує дня рокової спокути.

Підкреслюючи спільні риси, між фатальною драмою та романтичною драмою Гюго «Бургграфи», необхідно відмітити і розбіжності між ними. Суттєві відмінності ми бачимо у вирішенні центральної проблеми драми «Бургграфи» та фатальної драми. В фатальній драмі головна воля провидіння, що веде до спокути, залишається незрозумілою для людини. До останньої хвилини люди їй сліпо підкорюються та продовжують знаходитись у владі гріха та рокової необхідності. Ідея пробудження моральної свідомості та вільного підпорядкування справедливій провиденціальній волі в драмі рока відсутня, а в драмі «Бургграфи» саама в цьому втілений основний її пафос. Каяття старого бургграфа Іова за своє минуле життя – це його моральне відродження та перший крок до розуміння вищої справедливості. Великі моральні істини люди не розуміють. Спочатку їх пізнають найбільш видатні представники людського роду. Але «разом з істиною та новою моральною ідеєю, в цих видатних людях пробуджується нездоланне бажання поділитися з іншими цими новими ідеями» [1, 330]. Саме це намагається показати Гюго в цій драмі, спираючись на трактовку ролі особистості в історії характерної для романтичної філософії.

Гюго впевнений: підіймаючи до свого рівня людство, видатні люди сприяють прогресу. В драмі «Бургграфи» виконує імператор Барбаросса та Іов.

Маючи певні спільні риси, фатальна драма та драма «Бургграфи» виявилися багато в чому нерівноцінними. Фатальна драма незмінно обмежувалася вузькими рамками сімейної трагедії та спадкового прокляття і вирішувала моральну проблему в суто особистому, абстрактно-етичному плані. А в драмі «Бургграфи», як ми вже зазначили, моральна проблематика набуває широкого філософсько-історичного та соціального змісту, що був тісно пов'язаний з великими проблемами становлення сучасної Гюго Європи.

В зміні століть, послідовній зміні подій Гюго знаходив єдиний зміст розвитку європейських народів. Уроки середньовічної Германії корисні Франції майбутнього та французькій цивілізації, як однієї з найдемократичніших в Європі – вважав письменник. Імператор протистояв королям як носій ідеї об'єднання ворогуючих народів Європи. Саме цим і пояснюється звернення Віктора Гюго до німецької історії та до традицій фатальної драми, межі якої він безумовно надзвичайно розширив, а зміст та проблематику підняв до загальнолюдського значення.

Список використаних джерел

1. Гизо Ф. Общая цивилизация в Европе /Ф. Гизо. – Л., 1953. – 560 с.
2. Гюго В. Собрание сочинений в 15 т. Т. 4/ В. Гюго. – М. :Худож. лит., 1954. – 461с.
3. Гюго В. Собрание сочинений в 15 т. Т. 14/ В. Гюго. – М. :Худож. лит., 1956. – 765с.
4. Гюго В. Собрание сочинений в 2- т. Т. 2/ В. Гюго. – М. :Худож. лит., 1967. – 375с.
5. Giraud I. Etude sur quelques sources des «Baugaves» / I. Giraud. – Paris : Editions Nathan, 1970. – 230 p.
6. Stail I. De l'Allemagne / I. Stail. – Paris: Academie, 1965. – 394p.
7. Stein M. Victor Hugo / M. Stein. – Paris : Le Cavalies Bleu, 2007. – 315 p.

Summary. This article dedicated of the investigation of V.Hugos drama “Burgraves” and comparing this drama with the fatal drama, which was popular in the beginning of the XIX century in the West Europe. Author of the article shows the united features between the drama “Burgraves” and fatal drama and decides, that drama of V.Hugo exits of the borders of the fatal drama by its sense, problematic and method of the solving of conflict.

Key words: problematic, social moral, conflict, dramatic, legend.

ТРАДИЦИИ ПИКАРЕСКИ В РОМАНЕ Р. ГАРИ «ПОВИННАЯ ГОЛОВА»

Стаття присвячена дослідженню художньої рецепції жанру пікарески французьким письменником Р. Гарі ХХ ст. на матеріалі роману «Винувата голова». Твір розглянуто з точки зору втілення в ньому традицій даного жанру й типу героя, а також новацій письменника. Аналіз роману проведено з урахуванням як загального історико-літературного контексту, так і творчості самого Гарі.

Ключові слова : традиція, пікареска, пікаро, Гарі, пародія.

Одной из ранних разновидностей романного жанра Нового времени была пикареска, или плутовской роман. Зародившись в Испании в середине XVI ст., в следующем веке она стала жанром-классикой испанского барокко. Уже в этот период обнаружилась плодотворность ее свойств (повествование от первого лица, композиционная структура в виде эпизодов, связанных сквозным героем). Они нашли яркое воплощение в произведениях ближайшей эпохи – прежде всего, во французских и английских романах Лесажа, Мариво, Дефо, Смоллетта и др. Элементы пикарески продолжали активно использоваться в художественной прозе как последующих столетий, так и в современной литературе. В связи с этим пикареска (как классические ее варианты, так и позднейшие модификации) неоднократно привлекала внимание историков и теоретиков литературы разных стран. В Украине к этой проблематике обращались Д. В. Затонский, Н. Н. Торкут, К. М. Васирина, В. Д. Миленко.

В данной работе трансформация жанра, исторически принадлежащего отдаленной эпохе, рассматривается на материале творчества известного французского писателя Ромена Гарі. Представляя роман второй половины XX в., Гарі оказался в определенной степени связующим звеном между классической художественной прозой и литературой постмодернистской, предвосхитив «идеи, художественный язык, мировидение, характерные для конца века» [5, 17]. Вопросы, связанные с влиянием пикареского романа на творчество Гарі, изучались в зарубежном литературоведении и российской науке (J. Voisen, S. Nomana, P. Галимова, А. Лобков). Объектом данного исследования был выбран роман Гарі «Повинная голова» (“La tête coupable”, 1968). В аннотациях и рецензиях сам роман и его главный герой единодушно квалифицируются как пикареска и современный пикаро, соответственно. Этому, несомненно, способствуют «подсказки» автора. Во-первых, в эпиграфе, обозначающем функции фигуры пикаро в романе; во-вторых, определением главного героя как пикаро в авторских комментариях и самоощущении персонажа. Однако научных работ, в которых этот роман проанализирован с точки зрения воплощения в нем традиций данного жанра и данного типа героя, в украинском литературоведении нет. Этим обусловлена *актуальность* данной статьи, задачей которой и является восполнение этого пробела.

Тип плута-пикаро в качестве центрального персонажа «Повинной головы», второй части трилогии «Брат Океан», был избран писателем не случайно. В этом убеждает большое предисловие к романам цикла – эссе «В защиту Станареля» (1965) с красноречивым подзаголовком «Поиск персонажа и романа». Представляя в нем собственную теорию романа, Гарі утверждает актуальность романа «тотального» (*roman total*) – «всеядного», свободного от любого рода ограничений, базой для которого должна послужить пикареска. Цикл «Брат Океан» и создавался им как художественное воплощение своих теоретических взглядов.

В «Повинной голове» Р. Гарі, однако, сразу же нарушает первый канонический принцип пикарески – повествования в виде фиктивной автобиографии, в форме мемуаров или рассказа, обращенного к некоему почтенному лицу. В отличие от многих романов Гарі, здесь повествователем выступает не герой, а автор. Позволительно предположить, что писатель хотел тем самым более очевидно дистанцироваться от своего героя, поскольку между ними много общего, прежде всего, – страсть к мистификаторству. На вопрос «анкеты Пруста», где бы он хотел жить, Гарі ответил: «Везде, во всех людях, тысячьжю жизнью одновременно». Именно поэтому стала возможной история Романа Кацева, вошедшего в литературу как Ромен Гарі и Эмиль Ажар. Похожей протестичностью писатель наделяет многих своих персонажей, в том числе Кона из романа «Повинная голова». Благодаря отказу Гарі от героя-повествователя, в нем нет ни исповеди (или пародии на нее), ни проповеди-назидания, свойственных пикарескам, а доминантой становится ирония как автора, так и героя.

Этот роман лишен также традиционных для пикаресок пролога, родословной героя и его предыстории до первого плутовства. Более того, сразу с инципита читатель попадает в круговорот событий, связанных с центральным персонажем. Тот предстает в неприглядном виде оборванца, лакающего кашу из тарелки для котенка, однако тут же обнаруживается, что все происходящее

– не что иное, как инсценировка: он «изображал стыд» и «убедительно изображал полное нравственное одичание» для того, чтобы скрыть от хозяина дома факт ограбления. Последовавшие за этим эпизодом размышления персонажа о судьбах человечества, о том, что напрасно он «прятался от самого себя, надеясь забыться», вступают в явное противоречие с его поведением; вдобавок оказывается, что он «звался вовсе не Кон и был вовсе не американец» [2, 8–10]. Ни его настоящее имя, ни национальность, ни биография неизвестны большинству действующих лиц романа так же, как и читателю; даже мысленные и явные «проговорки» Кона о том, чем он занимался в прошлой жизни, ясности не добавляют. Мотив тайны, внезапно обостряющееся у героя ощущение опасности, неожиданность перипетий сохраняются на протяжении всего действия. Тем самым нарушается равномерное распределение динамического напряжения, свойственное плутовскому роману, когда герой переходит от одного хозяина к другому («Жизнь Ласарильо с Тормеса») либо от одной картины жизни общества к другой («Хромой бес» де Гевары и Лесажа).

Мотивация поведения Кона в значительной степени отличается от забот традиционного пикаро, которого волновали, прежде всего, еда, крыша над головой и достижение определенного уровня достатка. У Кона же было две причины плутовать. Во-первых, для спасения собственной жизни, поскольку его (как выясняется в конце романа – гениального физика Марка Матье, создателя французской атомной бомбы) разыскивали спецслужбы всех сверхдержав. Это обуславливает активность героя, не характерную для его литературных прототипов, которые часто оказывались пассивными, принимающими почти безропотно сваливающиеся на них беды. Во-вторых, его маргинальность обуславливается причинами интеллектуального свойства (а не «дурной» наследственностью и социальным статусом): душевный перелом, случившийся с ним два года назад в связи с осознанием вины за свое опасное открытие, не позволяет ему примириться с происходящим в мире. Облачаться «в панцирь циничного пикаро, который он натягивал каждое утро» [2, 51] – это его способ выразить свой нонконформизм, протестовать против несправедливости мира, «путать карты и высказываться вполне откровенно под видом шутовства» [2, 291].

В «Повинной голове» практически отсутствует характерный для пикареского романа хронотоп дороги, если иметь в виду странствия героя по «родному миру» (М. Бахтин). Лишь дважды он появляется ретроспективно – в воспоминаниях Кона о прошлой жизни (о поездке в Детройт, о жизни на Тринидаде) и проспективно – в размышлениях о бегстве на необитаемый остров. В то же время можно говорить о перманентном интеллектуальном квесте героя, вписывающем его в большую историю: Кон постоянно мысленно обращается к жгучим проблемам современности, его волнуют «культурная революция» и расовая дискриминация в Детройте, танки в Праге и возведение Берлинской стены, бомбежка вьетнамской деревни и ядерные испытания на Муруроа. Гипертрофия совести становится лейтмотивом образа Кона: «Сам он ни в чем таком не участвовал, но, к несчастью, был не способен провести границу между собой и «ими» [2, 95]. Надеясь Кона размышлениями о природе человека, об уделе человеческом, о взаимоотношениях человека и власти, усложняя его внутренний мир, Гари вновь нарушает пикареский канон, поскольку «внутренняя жизнь» героя плутовского романа, по верному замечанию С. Пискуновой, «остаётся абсолютно вне сферы художественного изображения» [4].

Если действие классических пикаресок происходит в привычном, обыденном мире, не выходя за пределы европейских стран, то «Повинная голова» является пикареской восточной, экзотической: топография романа связана с Таити, который издавна, под влиянием рассказов путешественников и картин Гогена, воспринимался как земной рай. Неудивительно поэтому, что отправной точкой своего плутовства Кон выбирает именно фигуру французского художника. Он имитирует творчество Гогена в «гогеновском» Доме наслаждений, где создает для туристов «творческую обстановку», взяв даже официальный «творческий» псевдоним – Чингис-Кон, и именно так подписывает «свои» полотна в стиле Гогена, которого имитировали ученики из местной мастерской. Этот псевдоним Кон «принял в память о другом известном смутьяне – комике из кабаре и еврее по национальности, расстрелянном немцами во время войны, – чувствуя себя в каком-то смысле его реинкарнацией» [2, 14].

Псевдоним, ссылка на упомянутого «смутьяна», заголовок одной из глав романа («Пляска Чингис-Кона») вводит образ Кона не только в контекст исторического типа героя, но и в контекст творчества Ромена Гари, обнажая связь с первым романом цикла «Брат Океан» – «Пляска Чингис-Кона» (1967). Следует заметить, что эта связь досадным образом несколько теряется для русскоязычного читателя (на украинский язык эти романы Гари не переведены) в связи с нарушением идентичности перевода антропонима персонажей обоих произведений: *Gengis Cohn*. И. Кузнецова, переводя «Повинную голову», была близка к оригиналу. Переводчик же «Пляски» Л. Цывьян, приняв во внимание прагматический фактор, заменил не очень известную – по крайней мере, читателям, не знакомым близко с иудаизмом и еврейской культурой – фамилию Кон популярным еврейским именем Хаим; это, в свою очередь, привело даже к неверной интерпретации имени персонажа в научном исследовании [3]. В любом случае, в обоих текстах мы встречаем

один и тот же тип героя – современного пикаро, но в разных его вариантах, а романы являются художественной реализацией теории Гари, изложенной в эссе «В защиту Станареля».

Возвращаясь к Кону-Гогену, нужно добавить, что Кон выбрал роль Гогена не только потому, что этот художник ассоциировался у большинства с раскрученным таитянским мифом, а значит, мог принести наибольшую материальную выгоду. Дурная репутация Гогена способствовала лучшей маскировке беглеца: в стереотипном восприятии людей богемность и распутство являются уделом исключительно художников и поэтов, а значит никто не должен был заподозрить в новом Гогене гениального ученого. Кроме того, Кона роднит с «проклятым художником» один из мотивов выбора этого острова для бегства из большого мира: покинуть западную цивилизацию с ее условностями и отрывом от природного, вернуться к истокам, к изначальной чистоте.

В романе неоднократно цитируются в вольном переводе или звучат в виде скрытой цитаты строки стихотворения ирландского поэта У. Б. Йейтса «Ego dominus tuus»: «Я ищу того, кем я был / До начала времен» [2, 35]. Они становятся литературным мотивом, сопровождающим в романе Гари характеристику главного героя как инвариант естественного человека. В традиционных пикаресках отсутствуют пейзажные зарисовки в качестве параллели внутреннему состоянию персонажа, не выражено в них и отношение человек-природа. В структуре же повествования романа Гари пейзаж занимает значительное место, а Кона можно назвать чувствительным пикаро: он действительно тонко чувствует природу – почти как герои Руссо или Бернардена де Сен-Пьера. Он родственен не только вольтеровскому Простодушному, но и Постороннему Альбера Камю. Бытие в т. н. цивилизованном обществе для Матье-Кона становится невыносимым из-за осознания того, что «блистательные покровы цивилизации <...> ткуются уже много веков, чтобы скрыть преступления человека» [2, 258]. Избавляло его от страданий только природное – луна, восход или закат солнца, буйство цветочных красок; «всякий раз, когда он терял контакт с безгрешной природой» [2, 213], его охватывало чувство вины.

Особое место в романе занимает образ Океана, проходящий через все произведение: не случайно он персонифицируется, наделяется статусом имени собственного. Для Кона это не просто важная часть таитянской природы (всё на Таити было пронизано его присутствием – «на любой пейзаж он переносил изумрудно-зеленые, светло-желтые и прозрачно-голубые оттенки лагун» [2, 90]), а брат и сообщник. Мысли Кона об Океане как о брате отсылают читателя к названию романного цикла, в который входит «Повинная голова», – «Брат Океан». Гари метафоризирует этот образ, соотнося его с понятием безбрежного «океана культуры», который, «не зная ограничений ни во времени, ни в пространстве, делая нас наследниками мирового художественного достояния, должен был быть колыбелью изначального вселенского гуманизма» [6, 261]. И хотя этого не произошло, Океан все-таки оставлял Кону надежду на возможное воскрешение Человека: «Стоило ему оказаться на берегу Океана, как сразу становилось ясно, что ничто не потеряно безвозвратно, и еще можно начать все сначала» [2, 35].

Плут-художник, плут-комедиант, Кон прекрасно справлялся и с сочинением историй: не испытывая недостатка в темах, он, по словам автора, «ловил какую-нибудь случайную фразу, цеплялся за нее и дальше полагался на воображение» [2, 104]. Обычно это были ситуационные импровизации, в которых он демонстрировал свое умение направить разговор, возникший в результате краткого случайного диалога, в нужное ему русло, прежде всего – для получения материального вознаграждения. Его неиссякаемая фантазия, разнообразие проделок становятся выражением творческого начала Кона, поскольку нередко он плутует не из необходимости, но «из любви к искусству».

Протеистичность Кона великолепно продемонстрирована в эпизоде с «земным раем», когда, в роли Адама, он отвечал на вопросы туристов в зависимости от своего настроения и выражения лица клиента [2, 230]. Одна из его импровизаций – история о «сыне летчика, сбросившего бомбу на Хиросиму» (гл. XIV) – настоящая вставная новелла, так свойственная плутовскому роману, с той лишь разницей, что она оформлена в виде монолога главного героя. Умение Кона импровизировать даже спасало ему жизнь, как было во время первого покушения на него на Тринидаде: «Кон поднес руку к сердцу, замер на миг, упал и притворился мертвым. <...> Никто не вышел из рожи – это означало, что враг не осведомлен о его репутации мистификатора» [2, 137–138].

В отличие от протагонистов классических пикаресок, главный герой «Повинной головы» не противопоставлен окружающему его обществу, хотя и является маргиналом если не по происхождению, то по своим убеждениям и стилю жизни. Роман Гари населен огромным числом персонажей, которых можно отнести к разряду пикаро, так же, как шедевр Теккерея – целой галереей участников Ярмарки тщеславия.

Один из самых деятельных плутов в «Повинной голове» – великий промоутер, директор туристического агентства «Транстропики» Эрве Бизьен. Вся его деятельность – это игра, шоу, сплошное плутовство, о чем он однажды с гордостью заявил Кону: «За три года в Африке я создал там три новые цивилизации, совершенно неизвестные антропологам. И все сошло великолепно.

Даже ЮНЕСКО оказало содействие» [2, 128]. На Таити он собирается «всерьез разыграть карту земного рая», устроив для туристов «эдем со всеми аксессуарами» [2, 45], из двух конкурирующих «Гогенов» одного превращает в Ван Гога, лично подбирает кандидатов на роль «детей природы». Примыкает к нему Паава, директор школы скульптуры и живописи: он «из кожи вон лез, чтобы сфабриковать таитянские традиции народного творчества, которые можно будет потом использовать в интересах туризма» [2, 157], выдавая за счастливые находки «древности», изготовленные в его мастерской.

Выдающимся персонажем на таитянской ярмарке плутов выступает некто Барон, отличительными признаками которого были «безупречная чистота в сочетании с полной отрешенностью и бесстрашием» [2, 23]. Никто не знал, кто он такой на самом деле, пока однажды за подкладкой его пиджака не обнаружили с десяток фотоколлажей (на всех был снят Барон – с Гитлером; во главе отряда вооруженных партизан; рядом с Кастро; с Папой римским; с генералом де Голлем) – и подделанных рекомендательных писем в Ватикан за подписью кардиналов: «единственное, что выдавало подлог, это отсутствие имени держателя, для него было просто оставлено место» [2, 164]. Прояснило сущность Барона подлинное письмо от его подружки: «...он только что освобожден...» [2, 165]. На Таити этот, по словам одного из персонажей, великий жулик, о котором сам Кона думает как о брате-пикаро, нашел достойное применение своему профессионализму. Он избражал *тики* – большого белого идола, причем делал это так умело, что проплачиваемые вначале «молящиеся» вскоре начали ему «и в самом деле поклоняться как богу-благодетелю» [2, 162].

В романе Гари есть и пикаресса с восточным колоритом – Меева, хотя нельзя сказать, что она, как полагается в пикаресках, *переходит* от любовника к любовнику – традиции свободной таитянской любви корректируют этот аспект. Она вроде бы живет по таитянским обычаям: совершает паломничество к алтарю Великого белого идола; боится гневающихся в небе богов; часами рассказывает легенды «о пяти лунах с человеческими лицами, которые наводили на людей порчу» [2, 86]. Но под влиянием Кона она начинает лицедействовать в роли Евы в аттракционе, придуманном для туристов, изображает гогеновских женщин в «живых картинах». Затем оказывается, что Меева – это Либхен Кремниц, дочь профессора права в Тюбингенском университете, которая под угрозой высылки в Германию шпионила за Коном. С ней связана также не характерная для пикаресок любовная тема: в отношениях с Меевой Кона отличает от других пикаро искреннее, а не меркантильное и циничное отношение к женщине. «Это была любовь с первого взгляда, а потом со второго, с третьего и со всех последующих» [2, 86], и предательство Меевы, пусть даже вынужденное, становится для него трагедией и толкает к попытке самоубийства.

«Повинная голова» населена также плутами одной роли, или пикаро-функциями. Это «человек-сувенир», который «выдавал себя за члена экипажа «Кон-Тики» [2, 51]; некий Мэтьюз, исполнявший роль профессора Харкисса – сторонника экологического движения; механик с завода Рено и швед Бьоркман, которые жили в пещерах и выступали перед туристами в качестве «детей природы» за 50 франков в неделю; неудачник Ле Гофф, плохо справлявшийся с ролью живого *тики* (гл. XII); туристический инструктор и полицейский, выступавшие поочередно в роли Христа; есть также хорошо организованная массовка («просящие» у ног *тики*; крестьяне, подносящие дары). Примечательно, что все это плутовство возведено на Таити в ранг официальной политики.

Протеистичность Кона, его инсценировки (например, «Покаяние Поля Гогена и изъявление им покорности обществу»), маски и переодевания других персонажей, упоение игрой Бизьена, представляющего «прожекты» о развитии таитянского мифа, а также атмосфера перманентного праздника, ритуальные танцы и просто танцы до изнеможения в каждой лачуге и под открытым небом – все это позволяет говорить о сохранении Гари такого свойства пикарески, как связь с карнавальными традициями. Не случайно спустя несколько лет после выхода «Повинной головы» писатель хотел переименовать ее в «Повинную гульбу» [1, 63].

Ромену Гари, стремившемуся к *roman total*, тесно в рамках одного жанра, и поэтому элементы пикарески в «Повинной голове» дополняются пародией на шпионский роман. Охота на Кона представителей различных мировых разведок, их соперничество между собой живо напоминают пародии Грэма Грина, в частности, роман «Наш человек в Гаване». Апогеем шпионской пародии является глава XXXIV с выразительным названием «Профессионалы», когда обнаруживается целый конгломерат персонажей со лжеидентичностью. Один из эпизодических персонажей романа сразу же представлен, а затем многократно именуется через отрицание его идентичности: это «человек, которого звали не Виктор Туркасси» [2, 239]. Туркасси оказывается грузином из Москвы, полковником Орджоникидзе; открыто проявляет себя «доминиканец» Тамил – в действительности, шеф французской разведки на Таити. Однако самым протеистичным предстает владелец ресторана «Поль Гоген» китаец Чонг Фат. Выяснится, что он был агентом четырех держав. Французский подданный и убежденный голлист, которому из-за шантажа пришлось работать на китайцев, по убеждению – чтобы искупить вину – стал работать на американцев, но затем

вновь из-за шантажа вынужден был работать на русских, являясь одновременно французским агентом. Позднее еще один знакомец Кона, Джон Кэллем – идейный вождь «нового американского движения в литературе и живописи, известного под названием «революционный абстенционизм» [2, 269], окажется агентом ЦРУ и спасет по контрприказу его жизнь. В конце концов, сам Кон задается вопросом, есть ли на Таити «хоть один человек, который еще не стал шпионом?» [2, 257]. Несмотря на пародийный характер «шпионских» сцен, следует отметить, что в них, как и в романе в целом, парадоксально прослеживается проблема идентичности: отказ, по разным причинам, от самого себя в конце концов приводит к действительной ее потере.

Подводя итоги, можно отметить, что к «Повинной голове» с полным правом применимы слова Р. Гари о его романе «Чародей»: «Моей задачей было переложить на «язык романа» персонаж *пикаро*, таким, как я представил его в моем эссе о романе «В защиту Станареля»» [1, 339]. С этой задачей писатель справился, продемонстрировав жизнеспособность жанра пикарески, возможность его функционирования в литературе XX века благодаря обогащению элементами иных жанровых образований и использованию новых средств изобразительности. Сделанные в работе наблюдения могут стать основой для дальнейшего изучения трансформации в творчестве Р. Гари этого жанра на материале всех романов цикла «Брат Океан».

Список використаних джерел

1. Гари Р. Ночь будет спокойной / Р. Гари. – М. : Астрель: Corpus, 2011. – 480 с.
2. Гари Р. Повинная голова / Р. Гари. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2013. – 320 с.
3. Молоткова В. Б. Смех как оружие. «Пляска Чингиз-Хаима» Р. Гари [Электронный ресурс] / В. Б. Молоткова. – Режим доступа: <http://natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiey-n-t-pahsaryan/smeh-kak-oruzhie-plyaska-chingiz-haima-r-gari.html>
4. Пискунова С. Плутовской роман [Электронный ресурс] / С. Пискунова. – Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/piskunova-plutovskoj-roman.htm>
5. Шевякова Э. Н. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы: автореф. дис. ... докт. филол. наук: спец.: 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Э. Н. Шевякова. – Москва, 2009. – 32 с.
6. Boisen J. Un picaire métaphysique. Romain Gary et l'art du roman / J. Boisen. – Odense: Odense University Press, 1996. – 353 p.

Summary. This article investigates the art adoption of the picaresque's genre by R. Gary, French writer of the XX-th century, based on his novel "La Tête coupable". The novel is discussed from the point of view of implementing in it traditions of the genre and type of hero and the writer's innovations. The analysis is carried out considering a common historical and literary context, as well as the creativity of Gary.

Key words: tradition, picaresque, picaire, Gary, parody.

УДК 811.111'42:821.111(73)

I.A. Свідер

ОСНОВНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕМОТИВНОГО ТЕКСТУ

Стаття присвячена дослідженню емотивності у тексті. Описано основні аспекти емотивного тексту, його структуру та властивості. Автор розглядає емотивність у тісному зв'язку із психологією, як лінгвістичний корелят психологічної категорії емоційності.

Ключові слова: емотивність, текст, емотема, емотивний фон, емотивна тональність.

Протягом довгого часу науковці вважали речення найвищою одиницею мови та мовлення. Та згодом стало очевидно, що вивчення синтаксису речень, які розглядаються окремо від контексту, можна вважати застарілою методикою. Цю думку поділяє і Е. Werlich, стверджуючи: «Текст – це розширена структура синтаксичних одиниць, таких як слова, групи, речення і текстові одиниці, позначені зв'язністю елементів та завершеністю...» [13, 23].

Такої ж думки дотримується і В. Д. Шинкарук, запевняючи, що «у зв'язному мовленні речення виступає досить часто не самостійною комунікаційною одиницею, а лише частиною більшого синтаксичного цілого (тексту) і набуває додаткових функцій, а саме тих, які сигналізують про його неізолюваність» [11, 4]. М. Halliday та R Hasan запропонували таке визначення тексту: «термін, що використовується у лінгвістиці для позначення усного чи письмового уривку будь-

якої довжини, який утворює єдине ціле <...>. Текст – це одиниця мови, яка використовується. Він не є граматичною одиницею, як підрядне речення чи просто речення, і не визначається розміром <...>. Найкраще текст охарактеризувати як синтаксичну одиницю не форми, а значення» [12, 1-2].

Із визнанням тексту найвищим рівнем мовної системи виникає така галузь мовознавства як лінгвістика тексту, яка набуває все більшого розвитку. Лінгвістика тексту – напрям лінгвістичних досліджень, об'єктом яких є правила побудови зв'язного тексту і його смислові категорії. Вона займається з'ясуванням глибинних смислів, які містяться у певному тексті.

До проблеми визначення поняття тексту зверталось багато вчених, зокрема І. Р. Гальперін, О. О. Селіванова, З. Я. Тураєва, Р. Харвег та ін. Проте і досі не існує чіткого загальноприйнятого визначення того, що являє собою текст.

Так, на думку І. Р. Гальперіна, «текст – це витвір мовленнєвого процесу, що відзначається завершеністю, об'єктивованій у вигляді письмового документу, літературно оброблений у відповідності з типом цього документу, твір, який складається з назви (заголовка) і ряду особливих одиниць (понадфразових едностей), об'єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв'язку, і має певну цілеспрямованість і прагматичну настанову» [2, 18]. Але зараз все більше мовознавців схиляються до широкого розуміння тексту, вибираючи об'єктом дослідження не тільки письмові, але й усні тексти.

У працях М. Halliday та R Hasan [12] та E. Werlich [13], звертається увага на дві основні властивості, характерні для тексту – цілісність та зв'язність. Ці властивості пояснені також і у роботі російської дослідниці О. Г. Прокоф'євої.

Цілісність не співвідноситься безпосередньо з лінгвістичними категоріями й одиницями і має психолінгвістичну природу. Вона є вертикальною категорією, що зв'язує текст в єдине ціле, створює передумови для формування його як розумового утворення. Крім того, цілісність утворює внутрішню форму змісту тексту, тобто виступає засобом структурування його значеннєвої інформації.

З іншого боку, поряд з цілісністю, текст характеризується зв'язністю, що виявляється на його лінійному рівні. Зв'язність (когезія) регулюється в синтагматичному розрізі і є категорією логічного плану, яка дотримується логічних правил. Ця категорія чітко простежується в письмових чи підготовлених текстах. В усному мовленні логічна зв'язність дозволяє створити текст, оптимальний для усного сприйняття. При цьому зв'язність тексту може бути оформлена двома видами засобів: зовнішніми і внутрішніми. Зовнішні засоби когезії мають формальні показники (граматичні і лексичні засоби), однак домінують внутрішні семантичні засоби зв'язності. Внутрішній зв'язок базується на спільності предмета опису, що є тим «стрижнем», який проходить через весь текст і немов «стягує» усі його частини в єдине ціле [7, 13-14].

Невід'ємною частиною художнього тексту є його емотивність. При дослідженні емотивності як категорії художнього тексту (О. П. Воробйова, К. А. Долінін, В. А. Маслова, Т. А. Графова, Ф. Данеш, Р. Джанні) необхідно враховувати особливості текстової семантики, а також природу людських емоцій, найважливішими властивостями яких є їхня *предметність* (спрямованість на світ) і *суб'єктивність* (приналежність суб'єкту) [3, 109]. Тому при концептуальному моделюванні емотивності розглядаються референційний, інтенційний та рецептивний аспекти текстової семантики [1, 126-135], розмежування яких зумовило виділення трьох складових емотивності:

- 1) *предметності* як присутності в художньому тексті емоціогенних знань;
- 2) *залученості*, тобто втілення в тексті емоційних намірів автора;
- 3) *сугестивності* як вказівки на ймовірне емоційне реагування читача на текстову дійсність.

У лінгвістиці тексту розглядають мову опису емоцій і мову вираження емоцій. На мовному рівні емоції трансформуються в емотивність, тобто емоції є психологічною категорією, а емотивність – мовною [8].

Під емотивним текстом розуміємо висловлювання, сформульоване одним чи декількома реченнями, яке «передає поряд з факультативною і емоційну інформацію (чи тільки лише її) за допомогою як мінімум одного емотивного засобу – лінгвістичного чи паралінгвістичного (кінесика, фонація), який виражає визначену емоцію, більш чи менш адекватно усвідомлювану усіма комунікантами в даній ситуації» [10, 68].

З цього випливає, що емотивність тексту, як одна із основних властивостей художнього тексту, співвідноситься із опрідметненими в ньому емоціогенними знаннями та актуалізується через емотивно навантажені текстові компоненти, які втілюють авторські емоційні інтенції й моделюють ймовірні емоції адресата, пов'язані зі сприйняттям та інтерпретацією текстової дійсності.

В. І. Шаховський виділяє мовні та немовні компоненти емотивного тексту. До перших він відносить «емотивну лексику, фразеологію, набір емотивних конструкцій, емоційні «кінеси» і «просодеми» в їх лексичному значенні». А емоційна ситуація, яка включає в себе «емоційну пресупозицію, емоційні наміри, емоційні позиції комунікантів у момент спілкування та їх

спільний емоційний настрій», відноситься до немовного компоненту. «Все це знаходить формальне вираження у спеціальних засобах: просодії та кінесиці, лексиці, синтаксису та стилістиці, які виступають як сигнали емоційної інформації даного тексту» [9, 145-146].

Емотивність тексту має дві сторони: план змісту і план вираження. Емотивно зміст розподіляється за основними рівнями тексту: з одного боку, він у вигляді емотем входить до когнітивного змісту тексту, а з іншого, – складає емотивну частину прагматичних стратегій автора. У плані вираження емотивність є лінійна і представлена в тексті набором мовних і текстових маркерів емоцій, мотивованих багаторівневим емотивним змістом.

Функціонально-семантична категорія емотивності в тексті може бути представлена як комплекс диференційованих понять, що відображають її зміст і форму: емотивний фон, емотивна тональність, емотивне забарвлення (термінологія С. В. Іонової [4]). Особливості емотивного фону та емотивної тональності визначають специфіку емотивного змісту різних типів тексту і знаходять своє відображення у характері емотивного забарвлення.

Емотивність, як лінгвістичний корелят психологічної категорії емоційності, є інтегральною властивістю текстів різних типів: вона властива текстам всіх основних функціональних стилів – наукового, офіційно-ділового, публіцистичного та художнього. Емотивна специфіка текстів може бути визначена завдяки співвідношенню емотивного фону, емотивної тональності й емотивного забарвлення і регламентується функціонально-стильовими нормами.

Емотивний фон корелює із певним колом тем тексту, які пов'язані з емоційними ситуаціями і є потенційно емотивними для носіїв даної культури. Ці теми можуть бути позначені як емотеми. В якості джерела емотем можуть виступати три типи ситуацій; а) прецедентно емотивні ситуації, б) ситуації, засновані на категорії «не норми»; в) ситуації, які експлікують емоційні стани. Емотивна тональність в якості текстової категорії визначається як «вид суб'єктивної модальності у тексті, яка проявляється у вираженні емоційного ставлення до фактів мови і відноситься до психологічного рівня аналізу тексту» [4, 42].

У мові спостерігається тісний взаємозв'язок інтелектуального і емоційного, тобто вираження емотивної установки не обмежується спеціальним шаром експресивної лексики. При функціонально-прагматичному підході до дослідження емотивності необхідно враховувати, що вона пронизує всі змістовні компоненти тексту.

Питання про емотивні компоненти і емотивну структуру тексту сьогодні, звичайно, не є вирішеним, однак певні результати проведених досліджень вже можуть бути використані при здійсненні аналізу тексту, встановленні його семантичної структури.

Джерела емотивності тексту різноманітні і не усіма дослідниками розуміються однаково. З одного боку, основним джерелом емотивності тексту є емотивні мовні засоби. Способи маніфестації емотивних ситуацій в художньому тексті різноманітні: «від згорнутих (семний конкретизатор, слово) і мінімально розгорнутих (словосполучення, речення) до максимально розгорнутих (фрагмент тексту, текст)» [5, 16].

Дотримуючись комунікативного підходу до вивчення емотивності, В. А. Маслово вважає, що найважливішим джерелом емотивності тексту є його зміст. На думку дослідниці «зміст тексту є потенційно емоціогенним, тому що завжди знайдеться реципієнт, для якого він виявиться особистісно значущим. Емоціогенний зміст тексту – це, в кінцевому рахунку, емоціогенні фрагменти світу, відображені у тексті» [6, 21].

Автор і персонаж – дві основоположні категорії художнього тексту. Вони завжди займають центральне положення в художньому творі. Почуття, які автор приписує персонажу, постають у тексті як об'єктивно існуючі в дійсності, а почуття, які відчуває та виражає автор, мають суб'єктивне забарвлення. У цілісному тексті рівень персонажів і рівень авторської свідомості гармонійно переплітаються і становлять емотивну складову тексту, але, варто зазначити, що образи автора та персонажа часто протистоять один одному та не є рівноправними.

Сукупність емоцій у тексті є своєрідною динамічною множинністю, що змінюється під час розвитку сюжету. Емоції відображають внутрішній світ персонажу в різних умовах, у відносинах з іншими персонажами. Вилучення з тексту емотивної лексики та дослідження її в ізоляції від тексту може дати лише поверхнєве уявлення про набір емотивних змістів, що реалізуються в тексті в їх однотипності чи різнотипності, монотональності чи політональності.

Основна складність у роботі з емоційною складовою тексту, на наш погляд, полягає в багатомасштабному розгляді емоційності тексту. Емоції характеризують всі компоненти комунікативної ситуації, інформація про яких в «запакованому» вигляді представлена у тексті. З одного боку, емотивний текст – це один з типів тексту, який має свої змістовні та структурні особливості. У такій якості емоційність розуміється як емотивність тексту і розглядається в контексті таких його змістовних характеристик як тематична структура, модальність, тональність, оцінність. З іншого боку, емоційність – це умова реалізації тексту, так як емоційна сфера особистості людини є мотивуючою силою, направляє і регулює когнітивні процеси і сам процес відображення. Цей

факт, доведений психологами, дає можливість при виявленні змістовних одиниць і смислових доміант у тексті керуватися мотивуючою сферою свідомості особистості.

Необхідно наголосити на тому, що у сучасній лінгвістиці статус текстової емотивності є недостатньо вивченим. Тому, незважаючи на велику кількість наукових праць та розвідок вітчизняних та зарубіжних дослідників, її часто ототожнюють із експресивністю та оцінкою. Також, на нашу думку, складність вивчення феномену текстової емотивності в лінгвістиці обумовлює існування різноманітних підходів до нього. У рамках кожного із підходів розробляються власні концепції текстової емотивності, використовується своя термінологія і методи дослідження, що ускладнює розуміння досліджуваного явища.

Список використаних джерел

1. Воробйова О. П. Поетика хвиль в контексті емоційного резонансу (нарис з когнітивної емотіології) / О. П. Воробйова // Мова, культура й освіта в сучасному світі : Зб. наук. праць до 90-річчя проф. Романовського О. К. / Відп. ред. Стишов О. А. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2008. – С. 126 – 135.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : УРСС Эдиториал, 2008. – 144 с.
3. Графова Т. А. Экспериментальное исследование реализации эмотивности в речевой деятельности / Т. А. Графова, А. М. Шахнарович // Человеческий фактор в языке : Языковые механизмы экспрессивности. – М. : Наука, 1991. – С. 99-114.
4. Ионова С. В. Эмотивный фон и эмотивная тональность как элементы содержания текста / С. В. Ионова // Языковая личность : вербальное поведение : Сб. науч. тр. / под ред. Красавского Н. А. – Волгоград : Изд-во «РИС», 1998. – С.38–46.
5. Комунікативні одиниці мови : Всесоюзна наукова конференція / тези доповідей /. – М. : Освіта, 2006. – 294с.
6. Маслова В. А. До побудови психолінгвістичної моделі конотації [Текст] / В. А. Маслова // Питання мовознавства. –2009. – № 1. – С. 19-22.
7. Прокофьева О. Г. Семантика интонационной выделенности в текстах спонтанной монологической речи : На примере академического и информационного стилей : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / О. Г. Прокофьева. – М., 2000. –16 с.
8. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В. Н. Телия. – М. : Наука, 1986. – 143 с.
9. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка / В. И. Шаховский. – Воронеж : Изд-во Воронежск. гос. ун-та, 1987. – 192 с.
10. Шаховский В. И. Эмотивный компонент значения и методы его описания : Учеб. пособие к спецкурсу / В. И. Шаховский. – Волгоград, 1983. – 326 с.
11. Шинкарук В. Д. Дискурсивні висловлення в сучасній українській мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.96 «Українська мова» / В. Д. Шинкарук. – К., 1996. – 21 с.
12. Halliday M. A. K. Cohesion in English / M. A. K. Halliday, R. Hasan. – London : Longman, 1976. – 374 p.
13. Werlich E. A. Text Grammar of English / E. A. Werlich. – Heidelberg : Quelle & Meyer, 1976. – 190 p.

Summary. The article is devoted to the investigation of emotional in text. The main aspects of emotive text, its structure and peculiarities are described; the author also examines emotivity in close ties with psychology, as a linguistic correlate of psychological category of emotivity.

Key words: emotivity, text, emotive topic, emotive background, emotive mood.

МУЗИКА В ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ ЧЕХОВА І ДЖОЙСА

У статті здійснюється спроба простежити вплив музики на поезику Джойса і Чехова і виявити у найзагальніших рисах музикальність як властивість їхньої прози. Вказується, зокрема, на її значення у становленні творчої особистості авторів, про місце окремих композиторів та музичних творів у їхній біографії.

Ключові слова: мала проза, музика, інтелектуальне та емоційне сприйняття тексту, музичний ритм, інтонація, художній символ.

Насамперед слід зазначити, що музика відігравала дуже важливу роль не тільки в творчості, але й у житті як Чехова, так і Джойса. Майже всі біографи згадують про захоплення музикою, співом у родині обох письменників, вказують на значення музики у становленні творчої особистості авторів, про місце окремих композиторів та музичних творів у їхній біографії.

Спроби простежити вплив музики на поезику Джойса і Чехова і виявити у найзагальніших рисах музикальність як властивість їхньої прози стосовно англо-ірландського автора узагальнив Росс Мартін у праці «Музика і Джеймс Джойс» (1936). І хоча дослідник не претендує на хоч якоюсь мірою глибокий музикознавчий чи ритміко-інтонаційний аналіз тексту, він робить надзвичайно важливий загальний висновок щодо поезики Джойса: цей автор ставить за мету домогтися, щоб слово набуло такої виразності, якою вона традиційно не наділялося, тобто «примусити» слово викликати у свідомості емоціональні асоціації, які зазвичай викликають гармонія і мелодія. Джойс, згідно з Р. Мартіном, відчутно демонструє, що в першу чергу його цікавить не так семантика слова і не асоціації, які воно створює, а саме звучання цього слова [Цит. за: 8, 59]. Дослідник наголошує, що Джойс намагається так впливати на читача «звуковим словом», щоб пробудити в ньому не тільки «інтелектуальне сприйняття» («perception»), але й «емоційне сприйняття» («sensation») тексту, багатократно збільшуючи у такий спосіб виражальний потенціал слова і досягаючи більш адекватного виконання художнього завдання:

У випадку Чехова достатньо лише поглянути на назви багатьох його оповідань, щоб зрозуміти, що вони закорінені на музиці і музичних мотивах: «Скрипка Ротшильда», «Свирель», «Роман с контрабасом», «Контрабас і флейта» та ін. Показовими є й такі факти: збірка оповідань «Хмурые люди» була присвячена П.І. Чайковському, а той у свою чергу в екземплярі, який потім було віднайдено в його бібліотеці, поставив виразну відмітку у тексті оповідання «Почта»: «Колокольчик что-то прозвякал бубенчикам, бубенчики ласково ответили ему. Тарантас взвизгнул, тронулся, колокольчик заплакал, бубенчики засмеялись», виділяючи таким чином у ньому цілу низку музичних образів. Інший композитор, С. Рахманінов, відзначив роботу зі звуком у творі «На пути», епіграфом якого був рядок із вірша Лермонтова «Утёс», і високо оцінив його як власне «музикальне оповідання». Саме це оповідання, сповнене найтоншою лірики, надихнуло композитора на створення симфонічної «Фантазії для оркестру».

У творах Чехова постійно зустрічаємо імена відомих музикантів: Моцарта, Бетховена, Шопена, Мендельсона, Гуно, Рубінштейна. Сам Чехов неодноразово порівнював свої оповідання і п'єси з музичними творами. Так, про оповідання «Счастье» він сказав, що воно є «Продукт на-тхнення. Quasi «симфония» [6, т.6, 667].

Любов до музики зародилася в Чехова ще в юності, одночасно із захопленням літературою і театром. У великій сім'ї Чехових завжди кохалися в музиці. Молодший брат Антона Павловича згадував: «Приходив увечері з лавки батько, і починався спів хором: батько любив співати по нотах і привчав до цього дітей. Крім того, разом із сином Миколою він розігрував дуети на скрипці, причому маленька сестра Маша акомпанувала на фортепіано». Збереглося свідчення одного з товаришів Чехова про те, що він починав вчитися грати на скрипці. В основі музикального чуття – особливе поетичне відчуття світу. В гімназичні роки Чехов захоплювався італійською оперою, потім коло музикальних вражень розширилося: він слухав симфонічну музику. Одним із улюблених композиторів був Мендельсон. Слухання музики – це завжди відкриття, відкриття високого в навколишньому світі і у власній душі. Звукові образи у Чехова надзвичайно різноманітні за своїм характером і емоційним забарвленням. Це голоси оточуючої природи: шепіт берези, стук дощових крапель, глухий шум льодоходу, передзвін годинника, музика церковних дзвонів, гармонійний, ніжний жіночий спів, меланхолійна мелодія скрипки, гра на гармонії, балалайці, роялі. Нарешті, це хвилююча, схожа на саму музику мелодія людської мови.

Музикальність чеховської прози як наукову проблему осмислювали в своїх працях П.М. Біцїллі, М.М. Гіршман, О.П. Чудаков, Л.С. Цилевич, Е.А. Полоцька, Н.М. Фортунатов та ін. Останній, зокрема, присвятив аналізу музичних елементів у структурі творів Чехова низку статей. В одній із них [5] він вказує на організацію внутрішнього ладу чеховських оповідань за музичними

принципами, зокрема за принципом репризності, тобто повтору подібного тематичного матеріалу після проведення якогось іншого, або заснованого на попередній темі, або такого, що знову виникає після якоїсь нової теми.

Щодо Джойса всі, хто його знав, відзначають, що у нього був прекрасний голос тенорного звучання і в молоді роки він виступав зі співом ірландських пісень і балад. Пізніше він захопився англійською мадригальною поезією і музикою XVI ст. – Доулендом, Бердом та іншими елізаветинцями. В 1904 році, тобто в час роботи над «Дублінцями» він навіть мав намір здійснити гастрольну поїздку півднем Англії, для якої підбирав старовинний пісенний репертуар, щоб виконувати його під лютюю. Нерідко він вдало імпровізував у народно-баладному стилі, підбираючи акорди на гітарі або на роялі.

На межі століть в Ірландії поширився специфічний національний символізм, і Джойс спочатку був близьким до В.Б. Йейтса і його школи, поділяв захоплення фольклором, народним мелосом, міфологією. Водночас він пережив сильне захоплення французьким символізмом, і символістське світовідчуття та відповідна поетика відчуються в його перших як віршових, так і у прозових творах, зокрема в поетичній збірці «Камерна музика», у збірці оповідань «Дублінці», романі «Портрет митця замолоду», а пізніше у найбільш знаних його творах – романах «Улісс» і «Фіннеганів Помин». Вважається, що ритміко-інтонаційний лад його творів сформувався на основі символістських уподобань. Але, на нашу думку, в першу чергу тут радше потрібно говорити про ірландське походження і генетичні корені письменника.

Отож музична складова творів Джойса визначається особистісними даними і роллю національної традиції. Добре відомо, що Ірландія має одну з найдавніших і найоригінальніших музичних культур у Європі (не випадково на гербі Ірландської республіки – єдиної із європейських країн – вміщено зображення арфи).

Саме музикальна обдарованість Джойса сприяла тому, що в усіх його творах звучить багато музики і призначені ці твори насамперед для сприйняття на слух; сторінки його оповідань і романів насичені цитатами з пісень і оперних арій, які виконують різноманітні художньо-естетичні функції. Можна сказати, що твори Джойса не просто пов'язані з музикою, вони складаються з неї. Так, за нашими підрахунками в оповіданнях «Дублінців» слова, в яких музика є денотатом, зустрічаються не менше 175 разів, особливо ж часто зустрічаються «music» (43), sing і singing (76), song (17), piano (24), harp (10).

Джойс надає особливого значення слуховим аспектам тексту – ритміці, звукоряду. Його уява не стільки візуальна, скільки слухова. У цьому сенсі автор «Дублінців» займає особливе місце серед письменників XX ст.: щоб краще зрозуміти його тексти, їх потрібно читати в слух. Письменник завжди тяжів до музикального аранжування тексту, до паралелізму ритму, емоції, руху думки, використовуючи для цього прийоми алітерації, асонансу, ономатопеї. За цим стоїть принциповий естетичний постулат автора: літературна творчість – найвище з мистецтв, найбільш багате за своїми виражальними ресурсами, слово здатне увібрати себе музику і своїми засобами, на своєму ґрунті втілити її. В.Б. Йейтс називав окремі твори Джойса, «словами, можливо, для музики». Вочевидь, слово «можливо» тут навіть і зайве, адже сам Джойс, висловлюючись про «Камерну музику», чітко підкреслював: «The book is in fact a suite of songs and if I were a musician I suppose I should have set them to music myself» [7, т.1, 20] («Ця книжка фактично є підбіркою пісень і якби я був музикантом, думаю, я сам написав би до них музику»).

Крім такого специфічного ставлення до слова треба взяти до уваги і ту установку Джойса, за якою він, подібно до символістів, відчував неможливість словом виразити онтологічну глибину смислу. І Джойс, як і всі модерністи, намагався перетворити слово на символ. Оскільки символ, згідно з символістською доктриною, не є адекватним вираженням його змісту, а лише натяком на нього, то народжується інтенція замінити мовлення музикою. В цьому сенсі Джойс перегукується, зокрема, з російськими модерністами. Тут згадується, наприклад, Мандельштам із його гаслом «И слово, в музыку вернись» чи слова Андрея Белого про те, що музика ідеально виражає символ, тому символ завжди музикальний. В центрі символістської концепції мови – слово. Більше того, коли символіст говорить про мову, він мислить про слово, яке являє для нього мовлення як таке. А саме слово цінне лише як той шлях, що веде через людську мову у заслесні глибини. «Слово звучить для відзвуку» – цей поетичний афоризм російського поета В'ячеслава Іванова з віршу «Средь гор глухих» поділяли всі символісти, як і висновок із нього – «блажен, кто слышит».

Завдяки багатству своїх виражальних ресурсів, слово здатне увібрати в себе музику і своїми засобами, на своєму ґрунті повноцінно реалізувати її потенціал. Найвиразніший взірць словесного моделювання музикальної форми і музикальної матерії Джойс продемонстрував у романі «Улісс» в епізоді «Сирени». Але подібні спроби в окремих фрагментах тексту спостерігалися в нього й раніше, зокрема й у «Дублінцях», в оповіданнях «Два лицарі», «Земля», «Мертві».

Звичайно, музика в творах Джойса народжується зі слова, і в естетиці Джойса склався свого роду культ слова, і в першу чергу слова, яке не стільки зображує, скільки звучить. Можливо, тут далася взнаки його фізична вада – більшу частину свого життя Джойс провів у стані напівсліпоти, але при цьому він твердо вірив у надзвичайні можливості слова. Хоча фахівці досі не дійшли

спільної думки, чи є певні музикальні форми в творах Джойса (фуга з каноном в «Сиренах», «сюїта дімінуендо» в «Камерній музиці», рондо в «Портреті»), але вони сходяться на тому, що письменник вмів наповнював свій словесний текст різноманітними звуковими ефектами і музикальними фрагментами і зумів досягти максимально можливого наближення слова і музики.

Обидва письменники вказують на винятково креативну роль музики у творчому процесі. Коли Джойса одного разу запитали: «Ви шукаєте *mot juste*?», він відповів: «Ні. Слова у мене вже є. Тепер я шукаю бездоганний порядок слів у реченні. Така точна побудова фрази існує для кожної думки. Її я й намагаюсь віднайти» [Цит. за: 2, 117]. Слова Джойса вказують на те, що він переносить основну увагу в пошуках індивідуального стилю у сферу ритміко-синтаксичну. Ритм стане однією з центральних категорій естетичної теорії Джойса, допомагаючи досягти майже музикальної узгодженості всіх тем і мотивів, домогтися стилістичної цілісності книжки. У паризькому щоденнику від 25 березня 1903 року він записує: «Ритм представляється мені першим, формальним, зв'язком різних частин у цілому, або ж зв'язком частини і цілого, в яке ця частина входить складовою... Частини складають єдине ціле, якщо вони підпорядковані єдиній меті» [4, 182].

Ритм «Дублінців» в прямому сенсі слова підпорядкований меті – показати «параліч» у всіх сферах життя міста. У ритмі розповіді відчувається «паралітичність», тобто неповноцінність, нерівномірність, запинання і постійне повернення до попереднього, позбавлений змісту, безкінечний коловоротний рух. Власне архітектоніка збірки, його зовнішня композиція – це рух від «мертвого» до «мертвого», від оповідання «Сестри», в центрі якого смерть священника Флінна, до оповідання «Мертві», головний герой якого Габріель Конрой стикається з мертвотністю як самою сутністю життя, як це не звучить парадоксально. Інтегрованість ритму в структурну єдність «Дублінців» і визначення техніки Джойса як «лейтмотивної», побудованої на повторах, відзначають практично всі, хто заглиблюється у своєрідність поезики письменника. Джойс зізнався в одному зі своїх листів: «Те, що я повинен виразити... може бути виражене лише багатократним повтором» [4, 173].

Естетика Чехова також побудована на принциповій увазі до вибору слів і їх розстановки з метою досягнення цілісності і звучання фрази. Ось що він писав одній зі своїх кореспонденток, письменниці-початківцю Л.О. Авілової: «Ви не працюєте над фразою; її потрібно робити – в цьому мистецтво. Потрібно викидати зайве, очищати фразу від «у міру того», «за допомогою», потрібно турбуватися про її музикальність і не допускати в одній фразі майже поряд «стала» і «перестала». Голубонько, такі слівці, як «Безупречная», «На изломе», «В лабиринте» – це ж одна образа. Я ще допускаю поряд «казался» і «касался», але «безупречная» – це шорстко, незграбно й годиться лише для розмовної мови, і шорсткість Ви повинні відчувати, оскільки Ви музикальні й чутливі...» [6, т. 7, с. 93-94].

Як бачимо, навіть побіжний погляд на роль музики в житті Чехова і Джойса, на їх естетичні принципи й настанови дає можливість побачити значущість цієї складової, а численні згадки про музику, музичні жанри, виконання окремих творів, присутність музичних за своїм походженням чи природою образів або пов'язаних із музикою як видом мистецтва спонукають більш детально, на прикладі окремих текстів з'ясувати природу музикальності як властивості поезики обох письменників.

Список використаних джерел

1. Джойс Дж. Статті. Дневники. Письма. Беседы / Джеймс Джойс // Вопросы литературы. – 1984. – №4. – С. 169–210.
2. Гениева Е.Ю. Художественная проза Джеймса Джойса : дисс.... канд. филол. наук; спец. 10.01.05 – литература стран Западной Европы, Америки и Австралии / Екатерина Юрьевна Гениева. – М., 1972. – 393
3. Гильдина А.М. Новеллистика Джеймса Джойса : контекст, текст, интертекстуальность : Дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03. «литература народов стран зарубежья (западноевропейская и американская)» / Анна Михайловна Гильдина. – Челябинск, 2003. – 188 с.
4. Киселева И.В. Проблематика и поэтика раннего Джойса: сборник рассказов «Дублинцы» : дисс.... канд. филол. наук; спец. 10.01.05 – литература стран Западной Европы, Америки и Австралии / Ирина Викторовна Киселева. – Л., 1984. – 214 с.
5. Фортунатов Н.М. Ритм художественной прозы / Н.М. Фортунатов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л. : Наука, 1974. – С. 173-186.
6. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. Письма в 12-ти тт. / Антон Павлович Чехов. — М. : Наука, 1974–1982.
7. Letters of James Joyce, vol. II / ed. by R. Ellmann. – L. : Faber & Faber, 1966. – 472 p.
8. Rabate, J.M. Silence in “Dubliners” / J.M. Rabate // James Joyce: New Perspectives / [ed. C. MacCabe]. – Sussex : The Harvester Press, 1982 – P. 45-72.

Summary. In this article is made an attempt to investigate the influence of music on the poetic of Chekhov and Joyce. The meaning of music in the writers' grown up and its place in some stories are also admitted.

Key words: short story, music, intellectual perception and emotional sensation of the text, music rhyme, intonation, symbol.

К ВОПРОСУ О ФОРМАХ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ФЕЛЬЕТОНАХ САШИ ЧЕРНОГО

Питання про форми вираження авторської позиції в художньо-публіцистичних текстах входить до числа актуальних проблем літературознавства. Амбівалентна природа фейлетонного тексту вплинула не тільки на тематичну спрямованість і особливості композиції, але і на способи вираження авторської позиції в ньому. У статті розглядаються способи реалізації прийому авторського «відсторонення» в фейлетонах Саші Чорного, зокрема, функція персонажів, здатних до самовикривання, у яких від початку відсутня установка на моралізаторство.

Ключові слова: *фейлетон, авторська позиція, прийом «відсторонення», персонаж, що самовикривається.*

Вопрос о формах выражения авторской позиции в художественных произведениях – один из приоритетных объектов исследования таких известных литературоведов, как М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, Г.А. Гуковский. Однако проблема «автора» рассматривалась этими учеными в основном на материале классической литературы, и только с 1980-х гг. она активно используется для интерпретации художественных и публицистических текстов начала XX века (Л.А. Спиридонова, В.К. Красунов и др.).

Сам термин «автор» имеет в современном литературоведении несколько значений и толкований:

- 1) автор биографический – творец художественного произведения, реальное лицо с определенной судьбой, биографией, комплексом индивидуальных черт;
- 2) образ автора, локализованный в художественном тексте;
- 3) автор в его внутритекстовом, «снятом» или имплицитном воплощении.

В данной работе нас будет интересовать категория «имплицитного автора», то есть воплощенного в художественном тексте не в виде конкретного персонажа, а имеющего внутритекстовое выражение.

Актуальность анализа форм выражения авторской позиции в художественной публицистике является одним из приоритетных направлений современного литературоведения. В 1997 году в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова прошла международная конференция «Литература на пороге XXI века», которая определила данную проблему как одну из ключевых. Кроме того, целостное рассмотрение средств выражения авторской оценки позволяет определить некоторые эстетические параметры художественного метода писателя-фельетониста.

Благодаря своей двойственной природе, произведения фельетонного жанра имеют несколько отличительных особенностей: во-первых, их тематическая направленность напрямую зависит от ориентации на реальный факт, а во-вторых, для них характерно отсутствие динамики сюжета – ослабленная фабула объясняется публицистической задачей автора. В фельетонах Сашы Черного доэмиграционного периода «Дневник Резонера», «Аида» в Житомире», «Вечер юмора» и др. помимо типичных признаков фельетонного текста, отчетливо просматривается прием так называемого «авторского отстранения», предполагающего ограниченность и минимизацию прямых авторских оценок. Мы полагаем, что стремление к максимальной объективности изображения действительности заставило писателя обратиться к данному приему. Растворяясь в масках своих героев и псевдонимов, Саша Черный предоставляет читателю возможность не только самостоятельно оценивать происходящее, но и выражать собственные суждения, симпатии и антипатии.

Нередко точка зрения рассказчика диаметрально противоположна той, которую высказывают некоторые герои, поэтому возникает конфронтация между позицией рассказчика и персонажа, создается эффект «идеологической полярности». Например, фельетон «Вечер юмора», подписанный псевдонимом Иван Чижик, опубликованный в № 3 журнала «Зритель». Материалом для произведения послужили реальные события политической и литературной жизни столицы, преднамеренно перепутанные автором. В газете «Свобода мысли» от 11 февраля 1908 г. (эта дата затем фигурирует в произведении) была помещена информация о состоявшемся накануне открытии Всероссийского съезда «Союза русского народа», а 18 февраля объявление о предстоящем литературно-музыкальном «Вечере юмора» с участием А. Куприна, П. Потемкина, Тэффи и других. Фельетонная коллизия: «не имеющий чина коллежский асессор» Иван Чижик с другом отправляются на вечер юмористов, а попадают на съезд черносотенцев. Чтобы проникнуть на это заседание они представляются участниками съезда, даже пытаются заручиться рекомендацией, тогда и проявляется истинная сущность каждого: « – И деньги заплатим, – убеждает знакомый так участливо и тепло, точно он от рождения служил в Союзе. Но какой лицемер! А я еще считал

его искренним человеком» [6, 58]. Смысл фельетона очевиден: он направлен против многочисленных политических партий и организаций, чьи сомнительные идеологические уставы противостоят общечеловеческим моральным принципам. По мере развития сюжета возрастает внутреннее негодование авторизованного персонажа и как кульминация – слезы от бессилия и злобы: «Пишу и плачу, понимаете ли, плачу от злости ... до того обидно» [6, 59].

Б. Успенский в «Поэтике композиции» отмечает типичный для сатирических произведений прием «идеологического отчуждения», когда оценка производится с внешних, зачастую противоположных позиций автора по отношению к своему герою [5, 132]. Так как фельетон относится к разряду сатирических художественно-публицистических жанров, то использование этого приема в фельетонных произведениях Саши Черного вполне закономерно и обоснованно. Однако не следует отождествлять метод «идеологического отчуждения» с приемом «авторского отстранения», так как первый изначально относится к области проблематики, то есть направлен на создание резкого контраста между мировоззренческими позициями автора или рассказчика, выражающего авторские суждения, и персонажей, зачастую типизированных. Более того, основной задачей фельетона является как раз разоблачение отрицательных явлений действительности, которые, как правило, идеологически чужды эстетическим и мировоззренческим принципам писателя. В свою очередь прием «авторского отстранения» в основном относится к сфере поэтики, так как он создается с помощью разнообразных средств художественной выразительности.

Помимо псевдонимов-масок (таких, например, как Иван Чижик, которым умышленно подписан фельетонный цикл «Бюджеты») и криптонима Сам-по-себе, под которым опубликованы «провинциальные» фельетоны, автор изобретает и сживаетея и со своим газетным амплуа резонера. Примечательно, что резонер – это персонаж, который не принимает активного участия в действии, а призван лишь обличать и высказывать нравоучения с авторских позиций.

Доказательством тесной взаимосвязи между суждениями рассказчика-резонера и настоящего автора является, во-первых, опора на реальные биографические факты из жизни Саши Черного. Например, в очередном номере «Волинского вестника» от 22 июня 1904 года опубликовано два фельетона под общим названием «Аида в Житомире»: фельетон «На сцене», принадлежащий перу некоего Жеронимо и фельетон-рецензия «В публике» с подписью Сам-по-себе. Обращение Саши Черного к жанру фельетона в виде театральной рецензии неслучайно и имеет вполне конкретный подтекст. Из воспоминаний современников известно, что издательница газеты была по совместительству пайщицей местного оперного театра, поэтому расплачивалась с сотрудниками контрамарками на галерку. Итак, в основе фельетона – реальный факт биографии автора, поэтому повествование ведется от первого лица, что доказывает взаимосвязь между рассказчиком и реальным автором фельетона и дает основания полагать, что резонер в данном случае выражает именно авторскую позицию. Даже в отдельных эмоционально-преувеличенных оценках театрального действия: «Думаю, что самый хладнокровный англосакс, попав на нашу «галерку», потерял бы всякое терпение и сбросил бы неотвязного «надоеду» вниз в партер или, проклиная тот час, в который он решил пойти в «житомирскую оперу», сам сбросился бы туда» [6, 53], – суждения высказывает авторизованный персонаж. Мы полагаем, что средства художественной выразительности, такие как гипербола и преувеличение, в данном случае являются в первую очередь средствами создания комического эффекта. Следует обратить внимание на слово «думаю», которое указывает на важный аспект идейно-эмоционального содержания высказывания, так как определяет личные суждения рассказчика, но не имеет обобщающего значения, допуская таким образом, что оценка других читателей и зрителей оперы может быть отлична от той, которая высказана в произведении. Характерной особенностью текстов «провинциальных» фельетонов можно считать акцент на мелких деталях или предметах обихода, в связи с чем современники фельетониста, в частности К. Чуковский, отмечали «микроскопичность» юмора Саши Черного.

Эта особенность стиля фельетонного творчества Саши Черного наиболее ярко воплотилась в фельетонном цикле «Бюджеты» (1908). С точки зрения организации повествовательной формы все произведения цикла представляют собой бланки приходно-расходных операций разных категорий населения, например, «Бюджет холостого чиновника», «Бюджет студента» и т.д. В цикл вошли четыре фельетона, подписанные именем «не имеющего чина коллежского асессора» Ивана Чижика. В каждом из фельетонов-бюджетов можно выделить несколько частей: «приход», «расходы», которые в свою очередь подразделяются на «жилье», «питание», «духовные потребности», и наконец «повседневные траты». Каждая из граф реестра реализует один из аспектов самохарактеристики персонажа. Например, в графе «жилье» холостой чиновник пишет «комната (вернее собачья пещера)», затем этот же чиновник, но уже в статусе женатого человека называет свое жилище «берлога», интеллигентный дачник, как полагается, отдыхает на вилле, а студент в свою очередь арендует ½ комнаты. Такое внимание к предметам материального мира неслучайно. В данном случае социальный и финансовый статусы предопределяют и образ жизни, и духовные ценности каждого. Обладатель нищенского дохода (всего лишь 32.63 р.) – студент, не заплатив

за первое полугодие обучения и не подписавшись на лекции с отговоркой «подождут», все же посещает театр – «Сон в летнюю ночь» – галерка», покупает книги – «Литургия красоты» Бальмонта», даже высылает деньги родителям. Впрочем, предположить, что студент обладает высокой степенью духовности и культуры не приходится, так как основная часть доходов все же уходит на «пикантные открытки», духи и помады и прочие мелочи молодого франта.

Несмотря на самый высокий доход – 177.10 р., моральный облик дачника также не отличается благообразием, а скорее наоборот. В отличие от студента, честно заработавшего свои деньги репетиторством и игрой в массовках, основной статьей доходов дачника значится: «от тестя – 125 р.», и помимо этого «занял у прислуги – 2.50», «занял неизвестно у кого в пьяном виде – 11.52» и т.д. Однако истинная сущность «интеллигентного» дачника просматривается именно в статьях его расходов: вместо того, чтобы оплатить жалование прачке и прислуге, он тратит деньги на «букет и корсет соседке», «лечение побитого лица» и прочие физиологические потребности. Более того, расходы на потребности жены, со стороны которой и получен основной доход, сопровождаются негативными эмоционально-экспрессивными комментариями: «шляпу с виноградом жене (корова!)». Итак, из вышеупомянутых статей доходов и расходов отчетливо просматривается обывательское и безнравственное лицо «интеллигентного дачника». Мы полагаем, что именно в фельетонном цикле «Бюджеты» прием «авторского отстранения» является важным смысловым и композиционным средством. Авторская оценка выражается не столько фактическим рассказчиком, сколько атрибутами повседневного обихода, окружающими предметами и отношением к ним.

В намеренно хаотичных финансовых фиксациях персонажей акцентируется внимание на обывательском, бездуховном отношении к действительности. Мы полагаем, что сама последовательность граф списка – это композиционный прием, с помощью которого фельетонист достигает усиления иронического подтекста, когда друг с другом соседствуют портрет Л. Андреева и «дюжина пикантных открыток».

Минимальное, имплицитное авторское присутствие в текстах произведений соответствует идейным задачам фельетониста – порицанию негативных человеческих качеств, которыми наделены безымянные герои фельетонов. Автору чрезвычайно важно, чтобы свое отношение к безнравственным людям декларировал не он сам, а саморазоблачающий персонаж, у которого отсутствует установка на морализаторство.

Таким образом, с помощью приема «отстранения», не навязывая свою точку зрения, Саша Черный предоставляет читателю возможность сделать собственные выводы и тем самым расширяет нравственно-воспитательный диапазон и обличительный потенциал своих фельетонов.

Список использованных источников

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – С. 155–176.
2. Виноградов В. В. Проблема автора в художественной литературе / В. В. Виноградов // О теории художественной речи. – М. : Высшая школа, 1971. – С. 118–130.
3. Иванов А. С. Театр масок Саша Черного / Анатолий Сергеевич Иванов // Саша Черный. Собрание сочинений : в 5 т. – М. : Издательство «Эллис Лак», 2007. – Т. 3. – С. 5–40.
4. Тертычный А. А. Жанры периодической печати : учебное пособие / А. А. Тертычный. – М. : Издательство «Аспект Пресс», 2000. – 312 с.
5. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Борис Андреевич Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 225 с.
6. Черный С. Собрание сочинений : в 5 т. / Саша Черный [сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А. С. Иванов]. – М. : Издательство «Эллис Лак», 2007. – Т. 3. – С. 43–82.

Summary. The question about the forms of expression of the author's position in the artistic-publicist texts is included in the number of actual problems of literary criticism. The ambivalent nature of feuilleton text influenced not only the thematic circle and features of the composition, but also on the ways of expressing the author's position in it. The article is devoted to the ways of realization of the device of «estrangement» in Sasha Tcherny's feuilletons, and particularly to the function of self-disclosed characters which initially have no aim of moralizing.

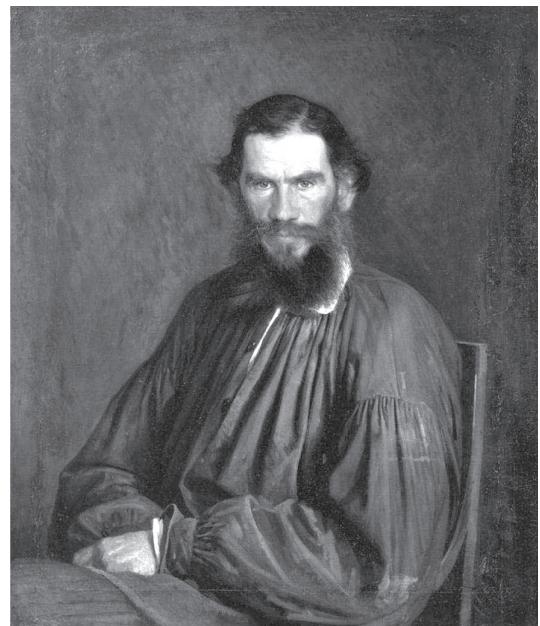
Key words: *feuilleton, author's position, device of «estrangement», self-disclosed character.*

КРАМСКОЙ, МИХАЙЛОВ И РОМАН «АННА КАРЕНИНА» (В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ МЕЖВИДОВЫХ СВЯЗЕЙ В ИСКУССТВЕ)

Стаття складається з двох частин. Перша з них присвячена теорії міжвидових зв'язків у мистецтві (література і живопис), а друга ілюструє теорію конкретним матеріалом. Цим матеріалом є історія створення знаменитого «Портрета Толстого» роботи Крамського та аналіз портрета у контексті літератури та живопису останньої третини ХІХ століття. Паралельно і у зв'язку з особистістю Крамського прокоментовано і образ художника Михайлова в романі «Анна Кареніна».

Ключові слова: компаративістика, міжвидові зв'язки в мистецтві, література і живопис, портрет, образ.

Последняя треть XX века в области сравнительного литературоведения ознаменовалась актуализацией проблемы межвидовых связей (литература и другие виды искусства). Но постепенно становилось очевидным, что аналитическое соположение произведений двух и более искусств (живописи, музыки, архитектуры, искусства кино и театра) выводит этот анализ, как минимум, на две методики – традиционное сравнительное литературоведение и одну из ветвей компаративистики, часто обозначаемую сейчас как «интердисциплинарность» («междисциплинарность»). В свете проблемы современного «артсинтеза», когда, к примеру, эстрада объединяет вокал с видеорядом и танцем, компаративистский ее аспект приобретает особую остроту и особую научную значимость.



Актуальность названной проблемы подтвердим мнением Д. С. Наливайко, который на протяжении нескольких десятилетий последовательно отстаивает право компаративистики на межвидовую проблематику:

– «В современной литературной компаративистике выделилась отдельная отрасль – изучение литературы в системе искусств и других видов духовно-творческой деятельности, во взаимосвязях и взаимодействии с ними» [7, 9].

– «Компаративистика (...) это сравнение одной литературы с другой или другими, а также сравнение литературы с *другими сферами гуманистического опыта*» [8, 9].

– Межвидовой анализ объектов искусства, подчеркивает исследователь, заостряет проблему «языков искусства», а также проблему «перекодировки литературных текстов на художественный метаязык других искусств и обратное перекодирование художественного метаязыка других искусств на метаязык литературы» [8, 9].

Учитывая, что обзор наиболее известных сегодня исследований по данной проблематике в книге Д. С. Наливайко «Теория литературы и компаративистика» (2006) осуществлен [см.:7], ограничимся выводами, пролонгирующими дальнейшую разработку названной проблемы.

– Искусства, отличаясь «строительным материалом» (видовой спецификой) и языком художественного общения с реципиентом, тем не менее, обладают общим вектором развития.

– Объединяющий многие искусства художественно-эстетический стержень предметно реализуется в разных видах искусства в зависимости от материала, которым данный вид оперирует (слово, визуальный ряд, музыкальное созвучие и др.).

– Факторами, объединяющими искусства, удобно считать категории стиля, потому что именно они формируют понятие «тип художественной реализации метода», или (дополним мы) «тип художественного мышления».

– Искусство познается посредством образного ряда, поэтому «образный ряд произведения» – еще один фактор осознания «многих» через «одного» и наоборот [7, 19– 20].

Обобщая сделанное Д. С. Наливайко и другими украинскими компаративистами, отметим, что поле деятельности специалиста в области межвидовых художественных сопоставлений поистине необъятно, но главенствующими задачами остаются следующие:

– Выяснение принципов «перекодирования» языков искусства.

– Определение закономерностей трансляции и ретрансляции словесного образного ряда в пространство живописи, музыки, кино- и театрального искусства.

– Отработка семиотической матрицы «совместнодействия» искусств.

Подчеркнем, что приблизительно этот же ряд проблем, ориентированных на их разрешение в компаративистике, отмечает и Г. Н. Сиваченко в работе, посвященной творчеству В. Винниченко и экранизациям его произведений [9, 251–266].

О перспективности межвидового подхода к художественным артефактам пишет и Т. Н. Денисова. Систематизируя основные направления поиска американской компаративистики от Хатчена Маколея Поснета до Уэллека и Стивена Тотоси де Зепетника, она пришла к выводу – современное сравнительное литературоведение предполагает «подвижный диалог между культурами, языками, литературами и дисциплинами» Обозначив векторы дальнейших исследований, Т. Н. Денисова настаивает: нужно «сфокусировать внимание на литературе в контексте культуры» [3, 22].

Поскольку проблема интердисциплинарности связана с проблемой синтетических сращений, следует обратить внимание на современные наработки и в этой области. В недавно опубликованной монографии «Художественный синтез в литературном наследии. Обри Бердсли» (Пермь, 2010) [1] ее авторы Н. С. Бочкарева и И. А. Табункина, пытаясь определиться в понятии «синтез», а главное, обозначить вектор анализа синтетических объектов искусства и ссылаясь на современные философские словари, отмечают, что:

– синтез – это «соединение различных элементов, сторон предмета в единое целое» [12, 583];

– синтез дает совершенно «новое знание», поскольку «объединение элементов в новую систему может привести к новому качеству» [10, 508].

Тем не менее, вопросы, связанные с тем, как это происходит, и какие качества прогнозируются в синтезе, остаются открытыми.

Проблемы синтеза искусств и методики их анализа волнуют исследователей довольно давно. Значимой фигурой в этой области, в первую очередь, следует считать И. Тэна. В своей работе «Философия искусства» (1880), в основу которой положен материал лекций, прочитанных в 1864–1869 гг. в парижской Школе изящных искусств, он обозначил важнейшую проблему синтеза – все виды искусства, в своей совокупности и порознь, отражают тип общественного сознания конкретного исторического времени. Если обратиться к исследованиям XX века, то отметим: проблема компаративистских сопоставлений двух и более видов искусств, предполагающий их синтез, активно разрабатывалась в литературоведении данного столетия, в это время появились термины «междисциплинарность» и «интердисциплинарность». К примеру, в Пушкинском Доме (Институт литературы АН СССР) под руководством М. П. Алексеева было осуществлено несколько интереснейших изданий, среди которых назовем хотя бы два, на наш взгляд, наиболее важных. Это: сборники «Литература и живопись» (Л.: Наука, 1982) и «Русская литература и изобразительное искусство XVIII– начала XX веков» (Л.: Наука, 1988).

Основополагающими для дальнейших исследований можно считать выводы исследователей:

– Синтез и синкретизм искусств способны дать представление о состоянии художественной культуры определенного этапа развития общества. И если синкретизм древних свидетельствовал об ограниченности человека в деле освоения мира, то «новый синтез» фиксирует появление синтезирующих форм искусства (фотография, кино, телевидение [2, 16].

– Важнейшей составляющей художественной культуры является тип взаимодействия между словом и изображением [2, 19].

– Зрительные образы – одно из средств для возбуждения эмоций словами [2, 20].

– Основной закон синтеза и синестезии, то есть одновременного Соощущения объекта – это способность человека получать целостное представление о предмете не только через непосредственное, но и через косвенно-ассоциативное восприятие [2, 23].

Осознавая, что приведенные выше наработки в области межвидовых сопоставлений в пространстве сравнительного литературоведения далеко не окончательны, попробуем использовать их при анализе «Портрета Л. Н. Толстого» кисти И. Н. Крамского в контексте исторического времени (отмена крепостного права и поиск нового положительного героя). Учитывая тот факт, что Л. Н. Толстой, категорически не принимая «правду» разночинцев-демократов, видел в художнике Крамском одного из них и полемически изобразил его в романе «Анна Каренина»; что живописно-литературный ряд (портрет Л. Н. Толстого работы И. Н. Крамского – художник Михайлов в «Анне Карениной» – портрет Ф. М. Достоевского работы В. Г. Перова – «Христос перед судом народа» П. Г. Антакольского) дает возможность расширительного истолкования задач русского реализма 60 – 70-х гг. XIX века и позиции Л. Н. Толстого в искусстве этого времени, попытаемся показать, как межвидовой сопоставительный анализ расширяет и углубляет наше знание данного предмета.

Итак, Л. Н. Толстой и молодой художник И. Н. Крамской – правоверный передвижник и бунтарь. В 1873 году И. Н. Крамской приезжает в Ясную поляну и пишет портрет Л. Н. Толстого

для картинной галереи П. М. Третьякова, сам Л. Н. Толстой в этом же году вводит образ художника в роман «Анна Каренина».

Развивая идею «общественного резонанса», свойственного искусству, отметим, что «Анна Каренина» и «Портрет Л. Н. Толстого» создавались в ситуации, которая названа «на переломе общественного сознания», то есть немного более десятилетия спустя после отмены крепостного права, когда первично сформировался «средний класс» и встал вопрос о новом жизненном укладе, новой идейности и, естественно, новом демократическом искусстве. Л. Н. Толстой в своем романе фиксирует распад патриархальной семьи и новые веяния в сознании; И. Н. Крамской утверждает появление «нового героя времени», похожего и непохожего на уже созданного И. С. Тургеневым Базарова.

Уже неоднократно отмечалось, что довольно длительные беседы с художником помогли Л. Н. Толстому «в создании образа Михайлова, портретировавшего Анну и высказывавшего устами Крамского свои представления об искусстве». Уже подтверждено, что И. Н. Крамской в портрете Л. Н. Толстого предложил концептуальный образ «крестьянствующего» писателя, и, в свою очередь, Л. Н. Толстой в образе Михайлова воплотил черты И. Н. Крамского как представителя новой формации художников.

Комментируя историю создания шедевров («Портрета Л. Н. Толстого» и романа «Анна Каренина»), критики-современники И. Н. Крамского и все последующие искусствоведы обязательно упоминают о колористике и общем ракурсе изображения, которые визуализируют тип личности Л. Н. Толстого. Действительно, портрет выполнен в серовато-коричневой гамме. Тон одежды и собственно фон почти сливаются. Может быть, для того, чтобы выделить взгляд – строгий, пылкий и все равно в чем-то сомневающийся. В. В. Стасов в статье 1877 года писал, что И. Н. Крамскому удалось донести до зрителя «все те высокие и своеобразные элементы, которые образуют личность графа Толстого» [11, 123]. Значительно позднее, уже зная серию портретов писателя, созданных, как минимум И. Е. Репиным и В. А. Серовым, не желая их сравнивать и все равно отдавая предпочтение работе И. Н. Крамского, известный искусствовед И. В. Долгополов просто констатирует: «Иван Крамской создал шедевр, ничуть не уступающий европейскому портрету XIX века» [4, 306]. Сам художник, комментируя работу и свои беседы с Толстым, в 1874 году напишет И. Е. Репину: «А граф Толстой, которого я писал, интересный человек, даже удивительный. Я провёл с ним несколько дней, и признаюсь, всё время был в возбужденном состоянии даже. На *гения* смахивает...» [5, 238].

Почему удивляется художник, разве то, что писатель Толстой велик и талантлив, нужно было доказывать? Оказывается – нужно. Дело в том, что гением в глазах «шестидесятников» пребывал Ф. М. Достоевский как «страдалец за народное благо», а к «барину» Толстому все еще присматривались. Доказательством этому могут служить размышления И. Н. Крамского о месте Ф. М. Достоевского в жизни русских интеллигентов и о портрете писателя кисти В. Г. Перова. И. Н. Крамской пишет П. М. Третьякову:

«Я не знал, какую роль Достоевский играл в Вашем духовном мире, хотя покойный играл роль огромную в жизни каждого, для кого жизнь есть глубокая трагедия, а не праздник. После Карамазовых несколько раз я с ужасом оглядывался и удивлялся, что все идет по-старому, что мир не перевернулся на своей оси. Казалось: как после семейного совета Карамазовых у старца Зосимы, после «Великого Инквизитора» есть люди, обирающие ближнего, есть политика, открыто исповедующая лицемерие, есть архиереи, спокойно полагающие, что дело Христа своим чередом, а практика жизни своим...» [6, 60]. Желая утешить своего адресата, И. Н. Крамской старается найти среди современников фигуру, равнозначную умершему. Находит и называет: «Достоевский действительно был нашей общественной совестью! Неужели мы ее утратили? Но ведь есть Л. Толстой?! Он пишет Комментарии на евангелие» [6, 61].

О портрете В. Г. Перова (1872). В своей трактовке образа Достоевского художник подчеркнул, что этот автор и его произведения приобрели значение исторического памятника эпохи перелома 60-х и трудных, порой трагических поисков нового пути России. Ощущение внутренней драмы, мучительная раздвоенность Ф. М. Достоевского, сконцентрированные в лице писателя, не оставляли равнодушным никого. В писателе чувствовалась мысль, которой мучились его главные герои – Родион Раскольников, князь Мышкин и все три брата Карамазовы. Это был вопрос о насилии и цене свободы, о «большой» и «малой» крови революции, о той «слезинке ребенка», которой, по мнению писателя, должно измеряться человеческое деяние. И хотя портрет был создан до того, как написаны «Идиот», «Бесы» и «Братья Карамазовы», в нем все равно угадывается боль, беспокойное сердце и одиночество их автора. Вот эта неоднозначность времени и личности, призванной отразить данное время, по-видимому, привлекла и поразила И. Н. Крамского. Он считал портрет, созданный В. Г. Перовым, «одним из лучших портретов русской школы» [6, 356] и есть основание думать, что это полотно оказало свое воздействие на создателя образа Л. Н. Толстого.

Принципиальная новизна нового героя времени состояла и в новой вере Л. Н. Толстого. Еще не скоро имя этого писателя церковники предадут анафеме и об этом с болью напишет А. И. Куприн, еще очень не скоро похоронят Толстого на неосвященной для погребения земле – в овраге в Ясной поляне, но вот в самом начале 70-х И. Н. Крамской своим портретом скажет о «новой вере» и атеизме Л. Н. Толстого. В его позе угадывается поза только что созданного образа Христа в картине И. Н. Крамского «Христос в пустыне».

Назвав Христа не Богом, а богочеловеком, автор картины изначально лишил его возвышающего над людьми ореола святости: «Христос не миф и не создание поэта, а реальный человек», – скажет он Л. Н. Толстому [6, 171]. В этой картине художник позволил себе переосмыслить не единожды пересказанный сюжет о том, как, крестившись в Иордане, Иисус затем был «возведен Духом» в пустыню. Там постился сорок дней, а напоследок познал великое искушение, о котором в Евангелии от Матфея сказано: «И приступил к Нему искушитель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами. Он же сказал ему в ответ: написано – не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих». Таким образом, не желая демонстрировать поступки, указывающие на его божественное происхождение, Иисус в последний день сорокадневного поста должен был решить, каким же будет его путь во спасение человечества.

Серый день и серые камни. Ландшафт, очень напоминающий реальный. Рассвет. Усталый до окаменелости путник в позе измученного человека. Фигура – вертикаль, перечеркивающая бесконечный горизонт пустыни. Ощущение распутья и назревшего в своей бесповоротности решения: куда идти? Как скажет потом И. Н. Крамской, в этом сюжете ему пришлось решать общечеловеческую дилемму – «пойти ли направо или налево, взять ли за господа бога рубль или не уступать ни шагу злу». Он решил ее по-своему, сделав Иисуса человеком, похожим на лучших своих современников, например, на Вс. М. Гаршина. Художник не уставал повторять: «Я написал своего собственного Христа, только мне принадлежащего...». Подтверждение своей идеи он нашел и в образе Иисуса, созданного скульптором П. Г. Антакольским.

«Христос перед судом народа». По утверждению автора, он стремился показать Христа таким, каким он «представляется в XIX веке». Как и в случае с И. Н. Крамским, этот образ трактован с позиций художника-демократа. В общем, П. Г. Антакольский показал человека, страдающего за высокую идею народного блага: представлен Христос-реформатор, который восстал против фарисеев и саддукеев. Он провидит свою участь и принимает ее, поэтому, уже связанный и мучимый, спокойно предстает перед зрителем.

Первое впечатление И. Н. Крамского от увиденной на фотографии работы П. Г. Антакольского было – «живая, трагическая фигура» [5, 270]. Говоря о своевременности подобного разрешения образа, он подчеркивает: «...это есть человек из Назарета, человек экзальтированный, почти фанатик, ничего дурного не сделавший, и этот человек связан» [5, 269].

Итак, в картине о Христе И. Н. Крамской рисует его в момент «излома» и выхода из сомнений в последний день пребывания в пустыне. Написанная на религиозный сюжет, эта картина по своему существу произведение атеистическое и созданное в духе идей «шестидесятников» – демократов и борцов, к которым художник причислял себя на протяжении многих лет. Такой Христос являет собой выражение авторского видения героя, поэтому комплекс отрешения, желание служить народу и сомнения преследуемого «человека из Назарета», могли и входят в портрет Л. Н. Толстого.

А какова реакция Л. Н. Толстого на личность и работу И. Н. Крамского?

Оценивая свой портрет и его создателя, писатель не удержался от характеристики, которая помогает понять, какие веяния в современной жизни раздражали его и каким он видел предназначение «новых художников». Определив И. Н. Крамского «как чистейший тип петербургского новейшего направления», Л. Н. Толстой, будучи дидактом по натуре, попытался обратить художника «в свою веру», опрометчиво сказав, что делает это «успешно». На самом деле, не получилось. И тогда многие черты И. Н. Крамского были переформатированы в характер художника Михайлова. Таким образом, роман «Анна Каренина» помимо углубленного изучения новой семейной разночинной интеллигенции.

С одной стороны, в художнике Михайлове подчеркивается «дикарство», сближающее его с Базаровым, а с другой, Л. Н. Толстой не хочет согласиться с примитивной однозначностью этого характера и отмечает в нем черты гения. Напомним, что в наибольшей степени эту сторону натуры Михайлова характеризует созданный им портрет Анны – он, малоизвестный в Италии художник, а не Вронский, уловил в ней естественное желание любить и быть любимой («Надо было знать и любить ее, как я любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение»). В рассуждениях о работах Михайлова, которыми обменяются Голенищев и Вронский, будет присутствовать мысль о взаимной неприязни дворян и разночинцев в культуре 70-х гг. О небрежении с одной стороны, и утробной зависти и злобе с другой. Но именно Вронский, осознавая большой

талант Михайлова, купит у него жанровую картину и щедро расплатится за портрет Анны. Именно Михайлов поймет душу Анны, как, впрочем, понял писателя и сам И. Н. Крамской, создав, по мнению критиков, лучший его портрет.

Одним из показателей эволюции писателя Толстого Б. М. Эйхенбаум называл его движение от авторского дидактизма к констатации «текучести» жизни и характера человека. Уловить это движение в 70-е годы помогают не только тексты Л. Н. Толстого, но и история с портретом, созданным художником Крамским. Но вот главным отличием этой работы от многих современных попыток ДО- или ПЕРЕ- осмысления образа классика стало следующее:

Во-первых, в «Портрете Л. Н. Толстого» кисти И. Н. Крамского нет попытки «облегченного восприятия объекта», предпринимаемой сейчас якобы для «рецептивного переосмысления» темы.

Во-вторых, ориентируясь только на элитарные формы искусства, тогда не вспоминали об развлекательно-игровой части коммуникативного ряда, и способы «наложения образа» просчитывались в одном направлении, а именно – взаимодополнения. Уже поэтому живописный образ Л. Н. Толстого дополняет и расширяет литературоведческий образ названного писателя.

И в-третьих, даже не принимая позиции молодых нигилистов, в нашем случае И. Н. Крамского, Л. Н. Толстой предпочел не казнить своего Михайлова-Крамского, а только подчеркнуть: ему самому и многим его современникам (например, Голенищеву и Вронскому) никогда не понять и не принять правды этих молодых отрицателей. Но, тем не менее, новые времена рожают новых героев и к ним следует присмотреться.

Список использованных источников

1. Бочкарева Н. С., Табункина И. А. Художественный синтез в литературном наследии. Обри Бердсли. – Пермь: Перм. гос. ун-т. – 254 с.
2. Вартаков А. С. О соотношении литературы и изобразительного искусства / А. С. Вартаков // Литература и живопись [Сб.]. – Л.: Наука, 1982. – С. 5 – 30.
3. Денисова Т. Н. Наука «компаративістика» у сучасному потрактуванні / Т. Н. Денисова // Літературна компаративістика. – Вип. 1. – К.: ПЦ «Фоліант», 2005. – С. 10 – 26.
4. Долгополов И. В. Мастера и шедевры: В 3-х т. / И. В. Долгополов. – Т. 2. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 752 с.
5. Крамской Иван Николаевич. Письма, статьи.: в двух томах / Иван Николаевич Крамской. – Т. 1. – М.: Искусство, 1965. – 676 с.
6. Крамской Иван Николаевич. Письма, статьи.: в двух томах / Иван Николаевич Крамской. – Т. 2. – М.: Искусство, 1966. – 532 с.
7. Наливайко Дмитро. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
8. Наливайко Д. С. Сучасне порівняльне літературознавство як третій етап наукової компаративістики / Д. С. Наливайко // Літературна компаративістика. – Вип. III. – Ч. I. – К.: ВД «Стилос», 2008. – С. 5 – 24.
9. Сиваченко Галина. Взаємодія мистецтв у творчості Володимира Винниченка-експресіоніста / Галина Сиваченко // Літературна компаративістика. – Вип. III. – Ч. II – К.: ВД «Стилос», 2008. – С. 251 – 265.
10. Словарь философских терминов / науч. ред. В. Г. Кузнецова. – М.: Инфра-М, 2004. – 730 с.
11. Стасов В. В. Статьи и заметки / В. В. Стасов. – Т. II. – М.: Искусство, 1954. – 456 с.
12. Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. – М.: Сов. энцикл., 1989. – 814 с.

Summary. The article consists of two parts. The first one is devoted to the theory of interspecies relationships in the arts (literature and painting), and the second illustrates the theory of the specific material. This material is the history of the famous «Tolstoy's Portrait» made by Kramskoi and the portrait's analysis in the context of literature and painting of the last third of the XIX century. In parallel and in connection with the personality of Kramskoi the image of the artist Mikhailov in the novel «Anna Karenina» was commented.

Keywords: comparative literature, interspecies relationships in art, literature and painting, portrait, image.

ПРОЯВИ ЛІТЕРАТУРИЗАЦІЇ В ЛІРИЧНІЙ ДРАМІ Я. МАМОНТОВА «ДІВЧИНА З АРФОЮ»

У статті аналізується вплив літературизації на жанрову природу, образну систему, характер висловлювань у ліричній драмі Я. Мамонтова «Дівчина з арфою». Визначаються форми авторської присутності в п'єсі, роль пародії та іронії в монологіях та діалогах персонажів, формах висловлювання, порушення комунікативної ситуації спілкування.

Ключові слова: літературизація, інтертекстуальність, авторська присутність, пародія, іронія.

Останнім часом багатьма літературознавцями використовується поняття «літературизація». До нього вдаються як дослідники жанрової природи того чи іншого твору, так і науковці, які працюють в рамках дослідження певного художнього напрямку (типологічного, системного, синергетичного). Таке широке використання даного терміну свідчить про його значні потенційні можливості для розуміння розвитку літературного процесу, виокремлення в ньому загальнолітературних та специфічних, національних особливостей.

Конкретизуємо, що під «літературизацією ми розуміємо тенденцію в межах процесу інтертекстуалізації початку ХХ століття, яка пов'язана з усвідомленням, актуалізацією явищ літературності як феномену художнього тексту, як дискурсивної одиниці спілкування» [3, 288].

Літературизація як характерна властивість драматургічних текстів 20-х р. ХХ ст. суттєво вплинула на формування драматургічного дискурсу означених років. Актуалізація літературизації у ліричній драмі Я. Мамонтова «Дівчина з арфою» є предметом аналізу у даній статті.

Ця драма разом з драматичними етюдами «Dies irae», «Третя ніч», «Захід» (1918), а також драмою «Над безоднею», що була написана 1919-1920рр. належить до раннього періоду творчості драматурга.

Проявом літературизації є визначення самим автором жанрової природи свого тексту – лірична драма. Можемо констатувати, що перед нами спроба осмислення нової системи жанрологічних стратегій, які проявляються в результаті взаємодії канонічних та новітніх уявлень, що веде до жанрового еклектизму, поширення жанрових різновидів на основі інтермедіальних зв'язків, трансформації та оновлення давніх жанрів, утворення жанрових симулякрів тощо. Саме літературизація у цій п'єсі робить можливим перенесення акценту з проблемно – тематичної специфіки твору на контекстуальний, інтертекстуальний, асоціативний рівні структури художнього тексту.

Таким чином можемо констатувати, що уже в спробі автора визначити жанр свого твору закладені ознаки літературизації, адже очевидно, що зміст і ознаки форми передають відверту авторську позицію. Авторський дискурс є реакцією на тогочасні літературно – мистецькі стереотипи по відношенню до традиційного сприйняття жанру твору.

З а всіма ознаками в основі твору прочитується мелодраматична ситуація, тому, на перший погляд, можна визначити цей твір як мелодраматичний. Однак завдяки літературизації мелодраматична ситуація набуває іронічного забарвлення, доповнюється рядом ознак психологічної драми, відходячи від ліро – драматичної жанрової схеми. В даному випадку можемо констатувати, що маємо взаємодію авторського тексту з жанровими прототипами, про що писав деконструктивіст С. Бальбус. Дослідник виділяє два способи інтеракції текстів з існуючими уявленнями про жанрові прототипи: це відтворюючий (імітуючий) спосіб стилізації або полемічне перенесення елементів жанрової форми (змісту) на новий текст [5, 19]. В даній п'єсі, на наш погляд, автор вдається до полеміки із традиційним жанровим каноном ліричної драми і на основі містифікації завдяки літературизації створює новий текст з яскраво вираженою авторською інвективою.

У даному творі цілком відчутна еклектичність, яка, в свою чергу, веде до імітації символістської драми, що переключає читача з реального плану у містичний. У п'єсі зовні зберігається реальний хід подій людського життя. Зображується життя родини професора – біолога Анатолія Петровича Будновського, який вирішує здійснити свою давню мрію - відправитись у подорож на острови мрії його дитинства. Зразу ж виділимо характерну ознаку п'єси: поєднання реальності з умовністю. На перший погляд здається, що в п'єсі зображено сімейне життя реальної інтелігентної родини, однак це поверхневе уявлення. П'єсі властива значна умовність. Умовними є місце і час дії, умовними є острови, на які збирається відправитись професор з родиною: це первісні острови, які не зазнали впливу цивілізації.

Побудова п'єси на такій дихотомії – протиставленні реальності та умовності надає їй ознак імітації символічної драми, але ніяк не робить її саме символічною. Про це свідчить і хронотоп

п'еси, і характер висловлювань персонажів, і ремарки. Реальність перемижується у п'есі з містично-фантастичним дискурсом, але це поєднання подається іронічно, з авторської точки зору.

Таким чином, вдаючись до імітуючого способу стилізації символістської п'еси, автор передає реальне побутове життя у символічному ракурсі, а містично-фантастичним образам, які постають в уяві професора Будновського, цілком реалістичних ознак. Так, омріяний острів дитинства є « екстаз божевільної мрії », про який співає дівчина з арфою. На ньому є « ...сад зелений, білі квіти і наречений » [2, 13].

Цілком правдоподібними і реальними стають породжені уявою професора Будновського у другому акті образи статуї Науки і Казки дитинства. Це персоніфіковані, але й одночасно алегоричні образи, які відтворюють реальність і мрію життя професора. Діалог між ними і професором автор передає в іронічному плані, підкреслюючи в такий спосіб стилізований характер п'еси. В ремарці зазначається, що це образи-абстракції, які живуть в душі професора: « Абстракції ніби простягають до професора свої кістляві руки, ніби кличуть його в свої обійми » [2, 18].

Цими абстракціями і є статуя Науки і Казка дитинства. Вони є протилежними як за зовнішніми ознаками, так і за своєю суттю. Статуя Науки « ...велично виступає з мороку біла і висока: голова її гордовито піднесена; лице – суворе і порізане глибокими зморшками; волосся падає на плечі, постать закутана довгою тогою з грубими згортками » [2, 17].

Зовсім по-іншому виглядає Казка дитинства « ...струнка, тоненька дівчина, в білому, прозорому убранні. Хвилясте волосся вільно спадає їй на плечі і пасма його часто закривають лице. Руки їй-голі, ноги-босі, вся вона оточена похлилим блакитним сяйвом » [2, 18]. Ситуація другого акту драми є алюзією на перший акон аристофанівської комедії « Хмари », де ведеться суперечка між Правдою і Кривдою за душу Федіпіда. Тут також очевидні ремінісценції на просвітительські романи виховання. Однак, якщо у вищезазначених творах йдеться про молодих людей, в яких попереду ціле життя, то у п'есі Я. Мамонтова професор, навпаки, підводить підсумок прожитого, минуле аналізується шляхом співставлення з мрією дитинства. І аналіз прожитого здійснює саме алегорично-персоніфікований образ Казки дитинства.

« А ти переродився з того часу.

Коли в моєму царстві жив... » [2, 20]

Адже в дитинстві, як згадає Казка, він був молодиком-чарівником, який бився з « змієм стоголовим », до якого прилітали « крилаті леви і дракони », по чьому слову розцвітала сон-трава, з'являлися гноми і лісовик, красуня-фея, яка співає свою пісню. Всі ці дитячі мрії і сподівання він передав у вірші « Пілігрим », який знайшов серед своїх паперів. Аналізуючи минуле шляхом співставлення з реальністю, ми бачимо не щасливого пілігрима, а « ...виголене лице – бліде і застигле, як маска; губи склеплені з виразом суворої печалі ; надзвичайно велике чоло переходить в лисину і вражає своєю велич'ю » [2, 17].

Іронічність такої метаморфози цілком очевидна, адже образ реальної людини постає як абстрактний, вихолощений, а уявні образи як реальні. Таким чином маємо чітко виражене іронічне сприйняття містично-фантастичного характеру символістської п'еси, яке передається шляхом зміщення та навіть заміни планів зображення персонажно-образної трансформації в асоціативний ряд, що можливо завдяки літературизації, як характерній особливості даної ліричної драми.

Крім імітації символістської драми в даній ліричній драмі є ознаки « драми настрою ». Цілком слушною є думка авторів книги « Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття », що « авторська іронія над сугестивними ознаками « драми настрою » дається взнаки в опрідеченому мовленні ремарки: « геній, що гордовито йшов на вершини науково-технічного прогресу, роздумливо спиняється і дивиться сумно на підвладний йому позитивний, буденно-реальний світ, і з тугою згадає фантастичну красу і таємничість безповоротно втраченого світу -- легенди » [4, 43]. Погоджуючись із вищезазначеною думкою зазначимо, що ремарки у п'есі виконують роль не просто авторського роз'яснення, а є частиною художнього тексту, який вимагає не тільки сценічного втілення, а є частиною висловлювання в п'есі. Отже, відзначимо, що ремарки у ліричній драмі Я. Мамонтова виконують не стільки інформаційну, скільки комунікативну функцію, вони передають умовність дії, втрату персонажем свого особистого, індивідуального, неповторного я. Таким чином, завдяки трансформації ремарки у частину висловлювання художнього тексту перед нами постає не особа професора Будновського, а маска, якій він підпорядкував своє життя.

Трансформація персонажа веде і до зміни комунікації, порушення її норм та правил побудови діалогів спілкування. Однак ми спостерігаємо не відкритий розпад комунікації, а відсутність розуміння при спілкуванні маскується за нібито зовнішньою формою структури логічного мовного діалогу. Професор Будновський схожий скоріше на експонат, ніж на індивідуально-неповторну особистість. Автор постійно підкреслює двоїстість персонажа, вдаючись до умовності дії. Сама стихія життя доводить абсурдність і безглуздість прожитого життя професора, тому на рівні висловлювання слово персонажа протиставляється слову автора, логіка персонажа-логіці

автора. Таке протиставлення – це свого роду форма вияву авторської позиції у п'єсі, що теж пояснюється літературизацією. У даному випадку автор вдається не до іронії, а до пародіювання яке проявляється на рівні висловлювання. Характерно, що про останню лекцію професора ми дізнаємося зі слів його сина Юлія. Тобто автор замінює пряму мову на непряму, що уможливорює на рівні висловлювання дію закону метафоризації в мові персонажів. Батькові очі Юлій порівнює з очима релігійних фанатиків часів інквізиції, а його самого вважає «...апостолом життя, поетом найглибших стихій життєвого процесу», «лекція якого була імпровізацією на тему про одвічні життєві стихії, про круговорот матерії і сили, про релігію життя...» [2, 26].

Використання непрямої мови, а також невідповідність висловлювання, характеру персонажа підкреслюють умовність дії та пародійно-іронічну авторську постанову п'єси. «Реальність- то суха Наука, а мрія – то дівчина з арфою «се яка- то жива мрія його і він боїться навіть близько підійти до неї, щоби і она не зникла, як омана» [2, 27].

Неправомірність та абсурдність такого буття доводиться автором на рівні діалогу. Професор живе у власному науковому світі, який він сприймає піднесено, а автор іронічно. Поява іронії та пародії пов'язується з ситуацією порушення діалогу в першу чергу з дружиною Вірою Марковною, адже їхня комунікативна ситуація спілкування за допомогою слова втратила сенс, та й саме відкрите, щире спілкування між ними давно припинилось. Залишилися тільки натяки, недомовки, образи. Таким чином автор підкреслює, що втративши здатність до спілкування персонажі втрачають свою індивідуальність, тому в репліках Юлія та Івана Васильовича професор постає іншим, ніж є насправді.

Отже відсутність розуміння при спілкуванні персонажів, руйнація висловлювання в комунікативній ситуації спілкування ведуть до метадіалогу автора з читачем (глядачем). Саме авторська мова уможливорює пародіювання сугестивних ознак «драми настрою» у цій ліричній драмі. Крім того, авторське слово набуває форм безпосередніх, віршованих і пісенних вставок, проявляється в ремарках, які стають частиною тексту. Однак ці віршовано-пісенні вставки руйнують моносуб'єктність враження, переживання й висловлювання, створюють антипоетичний, антисимволічний дискурс, що є пародіюванням ознак ліричної драми.

У фіналі п'єси автор вводить мотив самогубства, який є надзвичайно популярним у різних національних літературах кінця XIX-початку XXст. Загалом цей мотив є одним з провідних у драматургічних текстах. Однак характер цього мотиву міняється у драматургії початку XX ст. Цілком поділяємо думку авторів книги « Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття» що «...саме модерні (або авангардні) напрямки XX ст. спромоглися актуалізувати цей мотив в інтертекстуальному колі попередніх стилів і жанрів, а від так створити подвійну картину світу, де містеріальне бачення поєднується із сучасною мелодрамою» [2, 279].

У ліричній драмі Я. Мамонтова « Дівчина з арфою» він не стільки трансформується, скільки підлягає пародіюванню. З одного боку дівчина з арфою цілком реальна, але за словами Івана Васильовича вона не нормальна і їй місце в лікарні. Але для Анатолія Петровича це його жива мрія, тому він і не зустрічаються з дівчиною, щоб вона не зникла, наче омана. Дівчина з арфою – це спогад його нездійсненої дитячої мрії. Життя прожите, а мрія так і залишилася мрією. Але є ще надія, що десь на екзотичному острові ці мрія здійсняться. Тому професор так пристрасно- патетично зрікається прожитого життя : «Ми стали напів людьми, напів машинами! Ми вже не можемо ні думати, ні почувати без механіки! Ми стали жертвами власного розуму : на все наклали свою руку, до всього приліпили наші ярлики, все розміряли, вирахували, розставили в ряди і все свою життя, втисли в один величезний механізм! Скажете : се-комфорт, культура, прогрес! Так ! Але, разом з тим, се- фізичне і моральне каліцтво, се- прокляття нашого часу, се- самогубство!» [2, 30].

Слова так і залишаються словами, бо від себе не втечеш, і ніякі острови не змінять прожите життя. Тому Анатолій Петрович відмовляється від подорожі й обирає для себе інший фінал. В дискурсивному вимірі смерть є межею культурного тексту. «Лінійна побудова культури,- писав Ю. Лотман,- робить проблему смерті однією з домінуючих у системі культури» [1, 139]. Для науковця смерть була універсальною мовою культури, він порівнював її з літературним сюжетом, де є початок і кінець. Смерть як звільнення від себе самого обирає професор, і це єдиний можливий фінал у даній п'єсі.

Мотив самогубства у п'єсі передбачуваний, його прогнозує Віра Марковна, яку тривожать мертві очі чоловіка. Пародійне трактування мотиву самогубства у фіналі п'єси спростовує містичний характер ліричної драми. Це дає можливість створення ряду стилізацій та включення мотиву до ігрової ситуації, що є ознакою літературизації.

Мотив самогубства тісно пов'язаний з мотивом жертвності у п'єсі, який також набуває пародійного звучання. Цей мотив виникає не за логікою розвитку драматичної дії або характерів персонажів, а за логікою розвитку хибної ідеї, в її зіткненнях з реальністю. Ідея тим і жахлива, що з точки зору формальної логіки вона бездоганна. У даній ліричній драмі це ідея пріоритету

науки над життям. Про це на початку першого акту говорить Віра Марковна своєму сину Юлію. Жертовність науці вона називає професіоналізмом, а не героїзмом, бо останній «обов'язково має в собі філософію і поезію цілого життя, як раз те, чого бракує вузькому сучасному професіоналізму» [2, 9]. Свого чоловіка і сина вона вважає «не лицарями науки, а урядовцями її, як всі справжні урядовці однобокі, безбарвні, пів-мертві» [2, 9]. Але те, що є очевидним для Віри Марковни, стає трагедією всього життя Анатолія Петровича, адже наука – це і є його життя, це та ідея, якій він віддав всього себе. Життя для науки – це сенс його буття, однак чому все завершується самогубством персонажа? Аналізуючи прожите життя шляхом співставлення з мрією дитинства, Анатолій Петрович розуміє, що він так і не зміг досягти мети, пройти шлях пілігрима, який описав у власному вірші. Трагізм осмислення непотрібності жертви науці та недосяжності і нездійсненності мрії дитинства приводить його до самогубства. В осмисленні цієї трагедії і полягає основний конфлікт п'єси та один із символістських аспектів даної ліричної драми. Адже ця символіка не стільки драматична, скільки лірична, бо проявляється в настроях, висловлюваннях персонажів. Саме самогубство ілюструє абсурдність жертовності Анатолія Петровича, адже він так і не став лицарем науки, а лише її урядовцем.

Отже, мотив самогубства у драмі передає трагізм пізнання абсурдності людського життя, недосяжності дитячої мрії. Цей мотив маскується підкресленою символічністю, еклектичністю та штучністю ліричної драми Я. Мамонтова.

Можемо констатувати, що у ліричній драмі Я. Мамонтова літературизація впливає і на жанрову природу твору, де стилізація та імітація символістської драми вступають у полеміку з традиційним жанровим каноном ліричної драми.

Літературизація проявляється і на рівні містифікації подій, перемишування містично-фантастичного та реального дискурсу, який супроводжується іронічною авторською інвективою. Літературизація впливає і на функції ремарки, які стають частиною висловлювання, авторським метатекстом., за допомогою якого він спілкується з глядачем (читачем). Авторське пародіювання образів у п'єсі уможливується також завдяки літературизації, в якій виявляємо сугестивні ознаки «драми настрою».

Використання пісень та музики створює враження поетизації висловлювання, але насправді це пародіювання ознак ліричної драми, що є однією з особливостей літературності, яка покладена в основу літературизації.

Мотив жертовності підкреслює абсурдність життя професора Будновського, а мотив самогубства розкриває трагізм пізнання нездійсненності, недосяжності мрії дитинства, і передає авторське пародіювання цього мотиву.

Список використаних джерел

1. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство СПб, 2000. – С.139.
2. Мамонтов Я. Дівчина з арфою / Я. Мамонтов // Шлях. – 1918. – Ч.10-11. – С.7-38
3. Проблеми родо-жанрової динаміки української літератури : навч. Посібник / за загальною редакцією Н. П. Малютіної. – К. : Освіта України, 2011. – 296 с.
4. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / За загальною редакцією Л.Скорини. – Черкаси, 2009. – 598 с.
5. Balbus S. Miedzy stylami / S. Balbus. – Krakow : Universitas.1996. – 442 s.

Summary. The article analyses the influence of literaturization upon the genre nature and the image system of Y. Mamontov's lyric drama "A girl with a harp". The forms of the author's presence in the play, the role of parody and irony in the utterance formation, as well as in the formation of the monologue, the dialogue and in the destruction of the communicative situation have been defined.

Key words: literaturization, intertextuality, the author's presence, parody irony.

GLOBAL INTERCONNECTEDNESS AND PRAGMATICS OF POLITENESS IN ENGLISH-SPEAKING SERVICE DISCOURSE

В статті розглядається ступінь відображення глобалізації у прагматиці ввічливості на основі аналізу дискурсивних змін, до яких вона призводить. Основна увага приділяється змінам у засобах вираження категорії ввічливості у сфері обслуговування.

Ключові слова: прагматика, позитивна ввічливість, негативна ввічливість, глобалізація.

The growing global interconnectedness of every aspect of life is the result of globalization, which is regarded as one of the principal forces influencing the way the world is today. The term 'globalization' is often used synonymously with 'Westernization' or 'Americanization' [13, 6] as evidenced by such cultural symbols as McDonald's, I-phone and Coca-Cola [13] as well as various discursive practices. In this context, language is viewed as a commodity and, like other commodities, is seen as falling under the influence of American culture and norms.

Along with the positively viewed acceleration and increase of intercultural contacts in the "global village", the mostly negatively regarded homogenization of the world under the influence of American culture and the spread of English at the expense of lesser-used languages are often named as most common outcomes of globalization [13, 147]. According to Blommaert, globalization generates a reorganization of norms in which transferred codes "become local resources, embedded in local patterns of value-attributions" [2, 139].

Linguistic research on globalization [4; 6], which is rather scarce compared to such areas as sociology and political science, has primarily focused on the spread of English and its power to displace established local ways of interacting without displacing local languages as such. Cameron, for instance, notes that a McDonald's restaurant in Budapest will serve its customers in Hungarian, but the use of Hungarian will follow the norms of interaction which prevail in the company's headquarters in Chicago [4, 33]. Service contexts like this are token examples of globalization, commonly regarded as the driving force underlying the commodification of language and discourse practices.

In the era of globalization, service industries dominate economies, and the "service" inevitably involves interaction with customers [4, 16]. Previously, the way language was used in service contexts depended on various contextual factors, such as the degree of familiarity between interlocutors and culture-specific preferences. Nowadays, however, it is claimed that the power of globalization does not allow for such considerations. Large international corporations set the norms, which spread, given the intensification of competition, so that one can talk of the "McDonaldization of society". The new philosophy has become known as friendly "customer care" [4, 133], which extends elements of interaction between close people to strangers in service contexts.

The new kind of customer care in the age of globalization involves the use of informal language. In many cases, employees are specifically trained to be able to communicate along the line of the new trend. Some employers attempt to regulate even minute details of the way their employees talk by scripting and routinizing interactions [4, 124]. When such companies move their business abroad, they transfer their linguistic norms along, which is one of the ways these norms spread. According to Cameron, "the scripted salutations", "the simulated friendliness" and "the relentless positive politeness" coming from the English-speaking world is gradually displacing established local norms in service contexts [4, 27].

Politeness has traditionally been defined in terms of good manners, etiquette or more generally social norms, which prescribe how people should behave in certain contexts. On this view, if one's behavior is congruous with these norms or 'unmarked', it is evaluated as polite and if those norms are not followed, it is considered impolite or rude. This everyday notion of politeness, however, according to Terkourafi, turns out to be ambiguous and imprecise and cannot serve as the basis for a theoretical definition with reference to which politeness phenomenon may be identified and described [12].

According to the pre-theoretical "social-norm" views, politeness is often understood to involve the use of relatively formal and deferential language. Informalization is rapidly becoming a pervasive feature of various public discourse genres in Britain. Mass media discourse, for instance, aims at simulating some kind of personal relationship with their audiences creating the impression of mutual acquaintance.

This increase in informality in public context both in the US (Lakoff [10]) and in the UK (Cameron [4]) has been associated with the general tendency towards "the casualization of everyday speech" [1, 1099] and the increase in egalitarianism in Western cultures but also with impoliteness to some extent. Lakoff links this increase in the use of informality at the expense of the traditional formal

distance politeness in contemporary US with another trend, which she calls the “erosion of the line between public and private life” [10]. Lakoff illustrates this on the example of telemarketers invading the privacy of the home and addressing the answerer by their first name [10, 35] (see also Cameron [4, 134]). Other examples include addressing US Presidents by their first names or even nicknames, e.g. Bill Clinton, Jimmy Carter.

Lakoff attributes such a shift to informality to various sources, including increasing diversity, the Internet as a new communication channel, media competition for ratings and audience etc. [10]. For many British and American speakers informality is assumed to easy interaction with strangers so that a quick move towards first name terms of address is frequently used to this end. The assumed strong relationship between formality of language and the degree of politeness is not entirely straightforward. Neither politeness and impoliteness nor formality and informality are direct opposites but rather are rather situated along a continuum. Informality is most likely to be perceived as impolite when it is found to be contextually inappropriate, such as the use of informal language in public contexts where formal language has traditionally been the norm, thereby creating a mismatch in pragmatic expectations of the audience.

The expectations regarding what is considered polite and impolite by a specific social group at a certain period of time inevitably vary. Thus, Lakoff observes that just as the rules of grammar change over time, so there is some evidence that out present-day rules of rapport have shifted from focusing on camaraderie in the Middle Ages to distance in the Renaissance, and back to camaraderie again: “<...> during the thirteenth century various stylistic modalities were in flux in Europe. People were beginning to develop a notion of privacy: they began building houses with separate rooms, wearing more constraining and concealing clothing. About this time too, I believe, last names were being devised and used... So we can infer from this sort of evidence that European society during this era was shifting from a target of Camaraderie to one of Distance” [10, 32].

Cameron offers an interesting observation when arguing that the similarity in orientation in Britain and the US is not so much a matter of American cultural influence but rather a result of the spread of the same social conditions which enabled such practices to thrive in the US [4, 135]. This suggests that rather than looking at American influence on British or any other culture, one should also look at the socio-historical development of cultures themselves. As Mills contends, “there is a range of different politeness norms in play across a society and language group” [11, 1056]. So it is not unreasonable to suggest that some such norms have come to the surface. It appears as though the familiar stereotype of the British upper or middle-class person as being reserved has been taken over in favor of more working-class, solidarity behavior (cf. Cameron [4, 131]).

Wheeler provides a comprehensive and theoretically-grounded analysis of this issue by combining Brown and Levinson’s classic politeness theory with tenets of change in sociolinguistics to affirm that changes in the norms of prestige diachronically originate in casual style varieties, only contingently associated with low-status social groups, features of which can be associated with positive politeness devices. Following Brown and Levinson [3], he advocates that this is possible because positive politeness (addressing the wants of the hearer for his/her self-image) is inherently unstable, being associated with the natural escalation of intimacy and casualness in interaction, this involving renewal. In contrast, negative politeness (addressing right to territory and self-determination of the hearer) is more stable because it lacks this “escalating feedback loop” [15, 162]. Negative politeness includes more conventionalized, formal forms and archaisms, and renewal is fed by formerly casual variants. Moreover, negative politeness is associated with distance and hierarchy whereas positive politeness is associated with an egalitarian ethos.

Such changed strike everybody with their novelty. Some accept them for what they are whereas others condemn them as wrong, inappropriate and impolite. While globalization is capable of enriching the available cultural resources [11], in situations where the new model is entirely alien, it can be rejected. Strong local practices may resist change altogether, while weak practices may be easier to change or may work together with the new global practice that enters their cultural linguistic system.

The English language is undeniably exceptional and unprecedented in its present role of an international lingua franca. The borrowing of English vocabulary into other languages is frequently discussed as an example of English, and more specifically US, influence. The popular beliefs that other languages are threatened by English borrowings are not justified, since such loans have low statistical frequency and do not affect the structure of the language. They will not replace that “native” words of a language, but will be borrowed for use with some different functions. Consequently, the homogenizing force of globalization may not be as threatening as some present it to be. The expansion in the use of English is not only seen as threatening other languages but also as threatening the “quality” of the English language itself [13, 151], which means that English influences but it is also influenced by other languages.

Recent discursive or postmodern approaches to politeness share the conviction that it is situated, an evaluation rather than a stable given. An increasingly common assumption among politeness

researchers is that “politeness and impoliteness themselves are *situated* evaluations arising in and through interaction” in complex ways [8, 8-9]. If this is the case, then what is polite or impolite cannot be determined or predicted globally, even within the same community or genre (e.g. service context) but must be considered at the specific local level bearing in mind the possibility of differing assumptions even by the interlocutors themselves. For instance, as Coupland et al. note, the “How are you” enquiry is required as a first turn by the shop-assistant on the west coast of the US [6, 228] whereas in Britain, service encounters do not open in such a way and its use can be perceived as strange and even as impolite [4, 134]. However, attributing impoliteness to such formulas is a good example of evaluation based on intuition, since they are not normally followed by metalinguistic comments, follow up behavior or challenges, which would indicate that they have been indeed perceived as impolite. Explanations attributing inquisitiveness or undue friendliness to such well-being enquiries reflect personal, subjective evaluations, as these may be perceived as formulaic and may receive no response. Utterances are multifunctional and structures, whether direct or indirect, formal or informal, are not inherently polite or impolite. They are ascribed such evaluations on the basis of assumed speakers’ intentions and addressees’ expectations as well as various other contextual factors [4, 130].

Thus, informality does not necessarily imply impoliteness any more than formality implies politeness. Neither can there be a direct correspondence between politeness and sincerity, since one can be polite both sincerely and insincerely. The addressee can only make an evaluation and even speakers themselves may have difficulty in assessing their own true feelings. Politeness in Brown and Levinson’s framework is viewed as strategic and does not arise from true emotions while it is impoliteness that is more frequently associated with true emotions [3]. Thus, it may be suggested that it is not the assumed sincerity or insincerity which causes resentment of certain formulas, but the lack of conventionalization of a pattern relative to a specific context.

The native speakers of English who resent the “How are you?” in service contexts, seem to be confronted with the kind of situation that non-native speakers of English are faced with, that is, discrepancies between literal meaning and function, such as *Can you/Would you* indirect requests. Routines that are appropriate in specific contexts are conventionalized. This conventionalization facilitates interaction, since it is “a resort to a successful solution of a recurrent problem” [5, 8]. When new norms appear which are not conventionalized, they pose difficulty, especially in fleeting encounters. This is one of the problems with “How are you?” in some British service encounters. It has been conventionally used between acquainted interlocutors and its extension of use to strangers strikes many as inappropriate. But as Lakoff suggests, “the new intimacies are really no more intimate than the old uninvolvements were truly uninvolved” [10, 34]. In other words, it seems to be an example of variation and like many such examples, it is contested by some.

The extension in using this utterance to address strangers may bear some resemblance to the use of kinship terminology to address unrelated others, which provided the basis for the development of “polite” address terms. The tricky nature of encounters with strangers can be minimized by accepting them temporarily into the group by means of such address terms [7, 85]. In service contexts, relationships are fleeting and informality may serve similar ends.

We can conclude that since politeness devices are found in all societies and in all periods of time, ignoring their synchronic and diachronic contingent nature and ascribing inherent politeness or impoliteness to either of them is theoretically unjustified. In addition, available strong local practices may resist change or may contribute to new practices combining features from both global and local resources. What may appear to reflect the influence of a global practice at a first glance, may turn out, on closer scrutiny, to reflect some local tradition. Thus, since globalization is a set of processes, rather than a final state, their development is not only contingent on a multitude of factors, but is also highly unpredictable.

References

1. Biber D. Longman Grammar of Spoken and Written English / Biber D., Johansson S., Leech G. – London: Longman, 1999. – 1203 p.
2. Blommaert J. In and out of class, codes and control: globalisation discourse and mobility // M. Baynham, A. De Fina. Dislocations/Relocations: Narratives of Displacement. – Manchester: St Jerome, 2005. – P. 127–142.
3. Brown P., Levinson S.C. Politeness: Some Universals in Language Usage / P. Brown, S.C. Levinson. – Cambridge: Cambridge University Press, 1987. – 345 p.
4. Cameron D. Good to Talk? Living and Working in a Communication Culture / Cameron D. – London: Sage, 2000. – 224 p.
5. Coulmas F. Introduction: conversational routine // Conversational Routine / Florian Coulmas. – Mouton: The Hague, 1981. – P. 1–17.
6. Coupland J. How are you? Negotiating phatic communion / Coupland J., Coupland N., Robinson J.D. // Language in Society. – 1992. – № 21. – P. 207–230.

7. Ehlich K. On the historicity of politeness / Ehlich K. // *Politeness in Language: Studies in its History, Theory and Practice* / [ed.: Watts R., Ide S., Ehlich K.]. – Berlin: Mouton de Gruyter, 1992. – P. 71–107.
8. Haugh M. Situating politeness // *Situated Politeness* / [ed.: Haugh M., Davies B.L., Merrison A.J.]. – London: Bloomsbury, 2013 – P. 1–23.
9. Heller M. Globalization, the new economy, and the commodification of language and identity / M. Heller // *Journal of Sociolinguistics*. – 2003. – № 7. – P. 473–492.
10. Lakoff R. Civility and its discontents: or getting in your face // *Broadening the Horizon of Linguistic Politeness* / [ed.: R.T. Lakoff, S.Ide]. – Amsterdam: John Benjamins, 2005. – P. 23–43.
11. Mills S. Impoliteness in a cultural context / S. Mills // *Journal of Pragmatics*. – 2009. – № 41. – P.1047–1060.
12. Terkourafi M. Politeness in Cypriot Greek: a frame-based approach / M. Terkourafi. – University of Cambridge, 2001. – Режим доступу: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.121.3616&rep=rep1&type=pdf>.
13. Trudgill P. *Sociolinguistic Variation and Change* / P. Trudgill. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. – 197 p.
14. Turner B. S. Theories of globalization: issues and origins // *The Routledge International Handbook of Globalization Studies* / [ed.: B.S. Turner]. – London: Routledge, 2010. – P. 3–22.
15. Wheeler M. W. Politeness, sociolinguistic theory and language change / M.W. Wheeler // *Folia Linguistica Historica* – 1994. – № XV. – P. 149–174.

Summary. The article considers the extent to which global interconnectedness is reflected in the pragmatics of politeness by analyzing discursive changes it produces. It focuses on changes in polite devices used in service contexts.

Key words: pragmatics, positive politeness, negative politeness, globalization.

УДК 811.111'37

Н.В. Ситник

A TRANSLATION-THEORETIC APPROACH TO THE POETICS OF 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 [2; 4]. 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 *euclatrophe*, though it remains mainly used in connection with his own work [3].

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

1. Carpenter Humphrey. J.R.R. Tolkien. A Biography / Humphrey Carpenter. — London: Harper Collins Publishers, 1995. — 288 p.
2. Day David. A Guide to Tolkien / David Day. — London, Chancellor Press, 2001. — 272 p.
3. 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.
4. J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment / [ed. by Michael D.C. Drout]. — New York: Routledge, 2007. — 774 p.
5. 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.

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.*

УДК 821.111-3.09

А.С. Сімаковська

ОПОЗИЦІЯ «СВОЄ – ЧУЖЕ» В ХРОНОТОПІ ОПОВІДАНОЇ РЕД'ЯРДА КІПЛІНГА

Статтю присвячено дослідженню опозиції «своє – чуже» в малій прозі Ред'ярда Кіплінга. Аналізується вплив даного протиставлення на формування просторово-часових характеристик оповідань «Without Benefit of Clergy» та «The Brushwood Boy».

Ключові слова: *Р. Кіплінг, хронотоп, опозиція, художній час та простір.*

Опозиція «своє – чуже» має свій універсальний характер в культурі та мистецтві. За останні роки саме ця антитеза стає предметом дослідження вчених різної наукової спеціалізації. Вивчення опозиції отримало широке розповсюдження і в літературі. Це питання вивчалось багатьма літературознавцями, зокрема М. Бахтінін [1], Н. Копистянською [2; 3], Ю. Лотманом [4].

Основним завданням статті є дослідження опозиції «своє – чуже» в художньому світі оповідань Кіплінга.

В оповіданні Кіплінга «Without Benefit of Clergy» («Без благословення церкви», 1890) опозиція «своє – чуже» прослідковується чи не найяскравіше, оскільки автор описує стосунки білого чоловіка та темношкірої дівчини. Джон Холден та Аміра неодружені, так як це заборонено законом: «He was an Englishman, and she a Mussulman's daughter bought two years before from her mother, who, being left without money, would have sold Ameera shrieking to the Prince of Darkness if the price had been sufficient» [6] (Він був британцем, а вона донькою мусульманина, яку він купив два роки тому у її матері, яка залишилася без грошей і була ладна продати її самому Принцу Темряви, якби той запропонував за неї прийнятну ціну (*тут і далі переклад наш. – А.С.*)).

Далі події розвиваються як у звичайному житті звичайних людей. У закоханих народжується син, що приносить у сім'ю багато радості, любові та щастя, яке виявляється нетривалим. Помирає від лихоманки маленький син, а згодом і сама Аміра.

Простір, у якому відбуваються описані події, обмежений стінами будинку, у якому живуть закохани: «He had taken a little house overlooking the great red-walled city, and found, – when the marigolds had sprung up by the well in the courtyard and Ameera had established herself according to her own ideas of comfort <...> – that the house was to him his home» [6] (Він орендував маленький будинок, що стояв на окраїні, з якого відкривався вид на огорожене цегляною стіною місто, і, коли зацвіли нагідки у внутрішньому дворі та Аміра облаштувалася відповідно до своїх власних уподобань, він зрозумів, що цей дім став для нього своїм). Для Холдена та Аміри місце, в якому вони починають жити разом, є дуже близьким і своїм простором. Проте ненадовго. Коли у будинок приходить біда та забирає життя найрідніших людей, Холден вже по-іншому його сприймає: «Then he thought that before he departed he would look at the house wherein he had been master and lord» [6] (Потім він подумав, що перед від'їздом йому слід подивитися на будинок, у якому він був майстром і лордом). «Свій» простір існування змінюється на «чужий». Джон вважав цей дім своїм сімейним вогнищем, захищеним простором, але в певний момент помітив, що воно як «своє» – втрачене і залишилося тільки у пам'яті. «Свій» простір став «чужим» локально, але у душі все ще залишається «своїм». Нонна Копистянська пояснює: «Углублённая психологизация достигается тогда, когда утраченное, перестав быть своим, не стало полностью чужим, потому что за него не перестаёт болеть душа <...>. В воспоминаниях всё приобретает большую силу, чем в прямом изображении действия» [3, 92].

Холден і справді хотів би залишити будинок за собою, проте господар розпоряджається по-іншому, планує його зруйнувати, сказавши: «When the birds have gone what need to keep the nest? It shall be pulled down, and the Municipality shall make a road across, as they desire, from the burning-

ghat to the city wall, so that no man may say where this house stood» [6] (Якщо птахи відлетіли, для чого зберігати гніздо? Його знесуть, а муніципалітет збирався прокласти тут дорогу від місця, де сплячуть мерців, до місцевої стіни, і вже ніхто не скаже, де стояв цей будинок). У цьому випадку людське протиставляється нелюдському, як «своє» – «чужому». Після втручання потойбічного (смерті) у реальне, бурхливе життя персонажів, воно перетворюється на далеке та чуже. Будинок, у якому вирувало життя, перетворюється на мертву дорогу. Критерій людського / нелюдського мотивує символічне перетворення житла з «пташиного» гнізда в асфальтовану дорогу.

Оповідання «The Brushwood Boy» («Збирач хмизу», 1895) розповідає нам історію життя англійського військового офіцера з вищого класу суспільства Джорджі Коттара, що охоплює проміжок часу від раннього дитинства, шкільних років, юності головного героя і до його повернення з Індії додому в свою першу відпустку. Автор описує ряд практично однакових снів Джорджі, які він бачить протягом свого життя і в яких з'являється молода дівчина: він побачив її лише один раз, і відтоді вона завжди у його снах, вона росте разом із ним, постійно супроводжує його. Повернувшись додому зі служби в Індії, Джорджі зустрічає цю дівчину наяву, і виявляється, що вона усе своє життя бачила такі ж самі сни.

В оповіданні дуже яскраво представлено два світи – реальний і оніричний. Це дає нам змогу чітко прослідкувати поєднання простору і часу у цих двох вимірах, виділити саме «свій» та «чужий» простір персонажа. Головний герой, поки що «a child of six was telling himself stories as he lay in bed. It was a new power, and he kept it a secret. A month before it had occurred to him to carry on a nursery tale left unfinished by his mother, and he was delighted to find the tale as it came out of his own head just as surprising as though he were listening to it «all new from the beginning» [5] (шестирічний хлопчик, лежачи у своєму ліжку розповідав собі казки. Це була нова сила, яку він тримав у таємниці. Місяць тому назад йому довелося продовжити дитячу казку, яку не завершила розповідати мама, а він був у такому захопленні, що оповідь, яка вийшла з його голови, була настільки цікавою, наче він її слухав по-новому із самого початку). Казки, які вигадував маленький хлопчик, згодом трансформувалися у сни, в яких головна героїня залишилась тією ж самою: «The princess of his tales was a person of wonderful beauty (she came from the old illustrated edition of Grimm, now out of print), and as she always applauded Georgie's valour among the dragons and buffaloes, he gave her the two finest names he had ever heard in his life – Annie and Louise, pronounced 'Annieanlouise.' When the dreams swamped the stories, she would change into one of the little girls round the brushwood-pile, still keeping her title and crown [5] (Принцеса його казок була неймовірної вроди (вона зійшла зі сторінок старого ілюстрованого видання казок Грімм, сьогодні вже розпроданого), і так як вона захоплювалася хоробрістю Джорджі у битвах з драконами та буйволами, він дав їй два найпрекрасніших імені, які він коли-небудь чув у своєму житті – Анні та Луїза, що вимовлялося Аннілуїза. Коли сни поглинали оповіді, вона перетворювалася в одну із маленьких дівчаток, що бігали навколо купи хмизу, зберігаючи свій титул і корону).

Можна сказати, що у цьому оповіданні Кіплінг «грається» простором, непомітно для читача змінює його з реального на оніричний. Сни Джорджі постійно повторюються. Простір реального існування головного героя є динамічним, Коттар із плином часу змінює простір свого перебування. Спершу «the movements of the grown-ups <...> removed his world, when he was seven years old, to a place called «Oxford-on-a-visit» [5] (рішення дорослих перенесло його світ, коли йому було сім років, до місця, що називалося Оксфорд); потім «the Head gave him six months' final polish, taught him what kind of answers best please a certain kind of examiners, and handed him over to the properly constituted authorities, who passed him into Sandhurst» [5] (директор присвятив півроку на його обробку, навчив його правильних відповідей, які задовільняли б найбільше екзаменаторів, і передав його органам встановленої влади, які відправили його у Сендхерст); а згодом «the regular working of the Empire shifted his world to India, where he tasted utter loneliness in subaltern's quarters – one room and one bullock-trunk – and, with his mess, learned the new life from the beginning» [5] (правильний хід справ в імперії перекинув його світ до Індії, де він смакував повну самотність у положенні субалтерн-офіцера – одна кімната і одна валіза з телячої шкіри – і, разом з товаришами, вчився жити по-новому спочатку). Останнім місцем перебування головного героя є його батьківщина, Англія, куди він приїжджає у річну відпустку. Досить часта зміна місця проживання персонажа пояснюється тим, що він знаходився у постійному пошуку себе, «свого» світу у такому відчуженому для нього самого оточенні. Близьким для нього є світ сну, оніричний простір, відображення якого герой шукає у реальному світі, часто змінюючи свою локалізацію.

Оніричний простір в оповіданні стабільний, лише із зовнішнього вигляду персонажів сну можна сказати, що час має на них вплив, тобто відповідає реальному. Джорджі з віком помічає, що його сни завжди починаються однаково: «there was «the same starting-off place» – a pile of brushwood stacked somewhere near a beach» [5] (завжди було одне місце, з якого все починалося – купа хмизу, складеного неподалік від узбережжя). Ця особливість снів його дуже зацікавила, він намагався розпізнати цей секрет. Оніричний простір твору, який головний герой називає

«Unknown Continent», представлений у предметному вираженні за допомогою географічної карти, яку він сам і намалював.

Зовнішній простір персонажа, тобто реальний, вміщує у собі лише матеріальне життя Джорджі, а внутрішній, в даному випадку представлений снами, включає близьку для Джорджі людину, насичує його світ духовними цінностями, коханням. Таким чином, ці два простори взаємодоповнюють один одного.

Внутрішній простір персонажа, а саме його сновидіння, поєднує у собі мотив безпеки і небезпеки. Коли Джорджі зі своєю супутницею подорожували у сні, то море, населені пункти, пароплав, який знайшов Коттар («чуже»), становили для них небезпеку. Лише тоді, коли Джорджі досягав тієї купи хмизу, з якої починався його сон («своє»), то він відчував прихисток.

Є досить помітним в оповіданні той факт, коли Джорджі примусово намагався заснути, щоб потрапити у інший світ: «He did his best to find the well-known road, the point where true sleep began. At last he saw the brushwood-pile, and hurried along to the ridge, for behind him he felt was the wide-awake, sultry world [5] (Він робив усе можливе, щоб знайти відому дорогу, місце, з якого починався справжній сон. Нарешті він побачив купу хмизу і кинувся вперед, так як відчував, що позаду прокидається задушливий світ). Таке нестримне прагнення покинути реальний простір свого існування і розчинитися у вигаданому просторі дає змогу чітко визначити місце, в якому існування головного героя буде найприйнятнішим для нього самого.

Світ сновидінь для головного героя був набагато ближчим, «своїм», дуже близьким «своїм». Але, в свою чергу, реальний світ Джорджі не можна назвати «чужим», тому що герою все у ньому подобається, там не вистачає лише кохання. Саме тому ми можемо дійти висновку, що Коттар поєднує два світи (локальний та світ переживань) лише для того, щоб створити власний «свій» світ.

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе : Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
2. Копилянська Н. Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору / Нонна Копилянська // Літературознавство і культурологія : Збірник наук. статей – Чернівці : Рута, 2000. – № 1. – С. 3-10.
3. Копылянская Н. Функциональность «чужого пространства» в поэтике художественного произведения / Нонна Копылянская // Stylistyka – 2002. – Т. 11. – С. 89-100.
4. Лотман Ю. Заметки о художественном пространстве / Юрий Лотман // Учёные записки Тартуского университета. – Вып. 720. – Тарту : Тартуский ун-т, 1986. – С. 25-43.
5. Kipling R. The Brushwood Boy / Rudyard Kipling / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/days/chapter13.html>
6. Kipling R. Without Benefit of Clergy / Rudyard Kipling / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ebooks.adelaide.edu.au/k/kipling/rudyard/lifes/chapter20.html>

Summary. This article is devoted to the issue of opposition own – foreign in a small prose of Rudyard Kipling. There is made an analysis of the influence of such an opposition on the forming of spatio-temporal characteristics of the stories «Without Benefit of Clergy» and «The Brushwood Boy».

Key words: R. Kipling, chronotope, opposition, artistic time and space.

УДК : 821.161.2 : 83-31

Г.С. Скуртул

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ПРОЗА ПРО ЕМІГРАЦІЮ: ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА

У статті порушується актуальна, але не достатньо досліджена проблема жанрової специфіки сучасної української прози про еміграцію. Наголошено, що з метою максимальної точності у художньому зображенні тієї чи іншої події, автори часто (і в малих, і у великих жанрах) залучають документальні архівні матеріали, мемуари, щоденникові записи.

Ключові слова: жанр, еміграція, сучасна українська проза, еміграційний дискурс, роман, новелістика.

Український еміграційний дискурс демонструє найрізноманітніші, самобутні, інколи неоднозначні жанрові форми. Така масштабність та неординарність жанрових утворень дозволяє розширити наукове уявлення про сам феномен еміграції в її художньому осмисленні.

У вітчизняному літературознавстві не робилося спроб системного аналізу цієї проблеми, у постановці та вирішенні якої звертають увагу праці, що розкривають питання художньої форми та жанру – І. Бондар-Терещенко [3], Я. Голобородько [5], М. Крупка [16], П. Сорока [21] та ін.

Отже, назріла необхідність дослідження жанрового розмаїття сучасної української прози про еміграцію як у найбільш типових, так і нетривіальних наративних вираженнях, що, власне, і визначає мету нашої статті. Художній матеріал складають твори материкових та зарубіжних українських авторів – Е. Андіївської, Ю. Андруховича, О. Галич, О. Драчківської, С. Жадана, О. Забужко, Ф. Зубанича, І. Карпи, Є. Кононенко, Ю. Мейгаша, І. Роздобудько, Г. Тарасюк, Л. Ткач.

Жанрова палітра прози емігрантського звучання визначається двома основними моментами: по-перше, ступенем концентрації емігрантського тематичного ресурсу, коли у творі тема еміграції може виступати як основна, так і у вигляді допоміжного, не домінуючого тематичного фокусу в репертуарному ряді; по-друге, художніми завданнями, які ставить автор та відповідними прийомами їх утілення. І у першому, і в другому випадках спостерігаються певні закономірності в жанровій модифікації. У такому розумінні «Будь-який текст – це одночасно конкретизація жанру і відступ від нього; він представляє ідеальну модель літературної форми: дослідження відповідності, а також і вихід за межі моделі, – розкривають оригінальність твору та його функціонування» (переклад – Г. С.) [17, 97].

Якщо говорити про тексти, які цілком відповідають проблемам і феномену еміграції, то звертає увагу освоєння жанрових форм, направлених на достовірне відтворення: а) процесів, обстановки, історії, особливостей поведінки, умов праці, побуту – самої сутності еміграції в усій її повноті та складності; б) психологічного стану на перехідному, вкрай протирічному та надзвичайно болісному етапі життя. Таким чином – в одному випадку відзначається прагнення до максимальної точності у передачі тієї чи іншої події або ж у портретному описі одного з героїв, що призводить до залучення в художній простір документальних, мемуарних, інколи архівних історичних елементів, в іншому – відтворення складних внутрішніх процесів, що викликані існуванням в іншому культурному середовищі.

Приклад художньої достовірності – новелістика Ф. Зубанича. В змалюванні історії, умов переселення та життя українців в Австралії чи в Канаді, автор звертається до родинної хроніки («Молитва на чужині»), наводить природничі, географічні факти («Не одинокі дерева в степу»), використовує спогади учасників переселення («Смереки в кленовому лісі»), вводить подорожні замітки («Не зраджуйте мене ноги»), розгортає філософські узагальнення («Громи б'ють у найвищі дерева»), проводить притчові паралелі («Про осиротілу скрипку та велику родину Василя»). Таке широке застосування переконливих за художністю засобів створює ефект відповідності історичним реаліям в аспекті їх втілення в долі героїв.

Проте якщо прозу Ф. Зубанича в її жанровій своєрідності можна розглядати як документальну, але художньо розгорнуту новелістику, то враження, Л. Ткач від подорожі містами та селами України відповідають, на нашу думку, жанровому різновиду подорожніх нарисів, які не позбавлені, утім, естетизованих переживань та прямої авторської участі в сюжетній орнаменталізації. Так, у нарисі «Моя дванадцята подорож в Україну» авторка відгукується на найбільш злободенні соціальні теми часів Майдану. Знайомство з архітектурними пам'ятниками, спостереження за життям у провінції та столиці, бесіди з «пересічними українцями», відвідування виставок, музеїв – все це, у цілому відповідаючи канону подорожнього нарису, додатково має імпліцитний місіонерський посил відвертих переживань та настанов із побажаннями «... мудрості й витривалості новим українським володарям» [24, 164].

Показово, що саме українська зарубіжна писемність, у колах якої укорінилася міфологема місіонерства, демонструє художнє переформатування жанру проповіді, який багато у чому співвідноситься з класичним, у нашому розумінні, зразком цього жанрового різновиду, книгою поета-метафізика Джона Донна «Звернення до Господа в годину потреби й біди». Поєднання в одному творі релігійної та революційної риторики, богословського трактату, політичних звернень, злободенних заміток, поетичних імпресій, подорожніх вражень та мемуарних форм, як, наприклад, в оповіданні Л. Ткач «Чужино, чужино...», часто закінчується в акцентованому проповідницькому ракурсі: «Співаємо щонеділі в церкві: «Боже, нам єдність подай» ВІН дивиться, чекає, чи здогадаються самі... чи чомусь навчила їх історія... чи поки що не доросли до тієї омріяної ЄДНОСТІ... , бо «не так тіі вороженьки», як «любі друзі» ... доки народ дозволить глумитися над собою... . коли із нього прийде новітній Вашингтон... Він ще чекає...» [24, 94].

На цьому тлі досить помітним є роман Ю. Мейгаша «Стихія», в якому автор намагається осмислити життя окремої людини і її родини в широкому часопросторі, що охоплює різні соціально-

політичні системи – Радянський Союз і Америку. Це, в свою чергу, передбачає концептуально побудовані аксіологічні нарації та певні (як наслідок) філософські узагальнення з ідеологічним підтекстом. Такий підхід до творчості прозаїка знаходимо і в дослідників його художнього твору, які вважають правильним вивчати «Стихю» як «багатоплановий філософський роман» [18, 70].

По-іншому бачиться новелістика Г. Тарасюк, оскільки домінуючим принципом її жанрового визначення є психологічні стани та ліричні настрої. Тому твори авторки можна позиціонувати як лірико-психологічні новели. Так, наприклад, у «Янголі з України», фабула розгортається не стільки з події (негативне, ревниве ставлення гречанки Філофеї до української заробітчани Зої, яка приїхала до Греції разом із хворою дитиною; трагічна загибель українки; прозріння і катарсис Філофеї в момент переживання смерті та прагнення, щоб в родині залишився «цей нежданий... несподіваний маленький янгол... з України...» [23, 315]), скільки з психологічної напруги, прихованої в підтексті, але не розгорнутої в сюжеті події – чорнобильська катастрофа, викликана нею хвороба дівчинки, вимушене заробітчання з метою зцілення дитини. Саме в такому подієвому ракурсі дискурс, організовуючи вихідний життєвий матеріал (Чорнобиль – хвороба – еміграція) розгортає сюжет у двох планах – у зовнішньому порядку того, що відбувається й у внутрішньому – замовчуванні.

Подібну жанрову організацію, коли саме внутрішній світ, психологічне життя, а не події мотивують комплекс читацьких очікувань та сприйнятів, спостерігається і в інших авторів, наприклад, у таких як І. Роздобудько та Є. Кононенко. Так, І. Роздобудько («Він: Ранковий прибиральник») знайшла можливим реалізувати у формі класичного роману емігрантську історію, яка наповнена цікавими епізодами, психологізмом, інтроспективними спостереженнями. Своєрідно трансформуючи романну форму, розширюючи її підтекст, авторка використовує прийом подвійної оповіді за допомогою вкраплення до власного тексту роману Е. Ремарка – одного з найяскравіших виразників «еміграційної ноти». Таке рішення призводить до ефекту смислової поліфонії, яка викликає у реципієнта реляції між самою оповіддю та твором Е. Ремарка, що на жанровому рівні демонструється у формі роману в романі. Очевидно, що такий прийом «збільшення» роману свідчить лише про прагнення додаткового акцентування, максимально можливого розширення проблеми еміграції.

Якщо І. Роздобудько, звертаючись до жанру роману прагне художньо втілити своєрідну узагальнену історію «наших» на заробітках за кордоном, то твори Є. Кононенко, як у малій (новели), так і у великій (роман) жанрових формах, побудовані на принципі відповідності певним достовірним історіям із життя наших співвітчизників у їх сприйнятті західною цивілізацією. Звідси в її творах змішування художнього, наукового, публіцистичного стилів. Як наслідок – твори Є. Кононенко утворюють інсталяцію різнопланових жанрових утворень, які продукують принцип правдоподібності, що насичує еміграційний дискурс реальною життєвою атмосферою, деталями повсякденності, психологічною достовірністю.

Для порівняння, якщо у Г. Тарасюк, І. Роздобудько чи Є. Кононенко т.зв. заробітчання еміграція слугує своєрідним подієвим фоном в актуалізації художніх інтенцій, то в творчості інших авторів, в тому числі тих, хто безпосередньо був або ще знаходиться на заробітках за кордоном, явище вимушеної економічної еміграції отримує суворе (і предметне, і психологічне) оформлення. Суворість реальності трудової еміграції вимагає відповідного переконливого жанрового вирішення. Так, аналізуючи твір О. Галич «Всі дороги ведуть до Риму», З. Жук справедливо відзначає появу в сучасній українській прозі добротної реалістичної писемності, яка викликана феноменом заробітчання: «Отже, в Україні нині таки існує добра реалістична проза. Це добре. Шкода, не літературні пошуки в основі такого поступу, а смертельно гострі та болісні процеси в нашому суспільстві» [9]. Звідси, мабуть, прагнення окремих авторів давати або незвичайні назви своїм творам (Е. Гата «З Варяг у греки, або історія, накреслена рунами»), або ускладнені, дещо неочікувані жанрові визначення такі як: повість-есе за фрагментами щоденника «Усі дороги ведуть до Риму» О. Галич). Такі ускладнені назви наглядно демонструють наскільки складним, екзистенційно напруженим та психічно неоднозначним є життя українських заробітчан в умовах жорсткої конкуренції, особистісної ментальної несумісності та душевного дискомфорту в західному «раю».

З іншого боку, саме ця, вкрай суворості ситуація змушує відсторонитися від художніх пошуків, повністю правдиво, від першої особи відтворити трудові будні українських працівників на власному прикладі. З цією метою найбільш вдалим видається жанр щоденникових записів – жанр предметної точності та інтимних одкровенень. І показово, що свої щоденникові записки, наприклад, О. Драчковська починає з внутрішнього мовного монологу – найбільш хиткого, у чомусь ризикованого і, зрозуміло, цілком сокровенного тематичного ресурсу. Зізнання в нелюбові до іспанської мови спростовує уявлення про природню толерантність українців і паралельно підкреслює труднощі повної або відносно повної адаптації за кордоном. За цим одкровенням,

читача не може очікувати нічого іншого, крім особистісно пережитих переживань, неприхованих подробиць у достатньо обмеженому, лаконічному вираженні. Зрозуміло, чому в передмові до книги О. Драчківської дослідник В. Кожелянко, говорячи про жанрові особливості, дає неоднозначну характеристику «Няньки-неньки»: «З одного боку – це документальна повість, така собі журналістська стаття, розширена до розміру сучасного роману; з іншого – блискуча емоційно-психологічна проза» [7, 3]. Таке достатньо протирічне, і, безумовно, неоднозначне визначення опосередковано вказує не лише на багатоплановість емігрантського дискурсу як такого, але й на складність його жанрової організації. Тому цілком зрозуміло, що в аналізі заробітчанської літератури і, зокрема, творів О. Драчківської все ще немає усталеної думки відносно її жанрової своєрідності. Так, О. Стусенко, не вдаючись до дефініцій, схильний так позиціонувати «Няньку-неньку»: «Можу сказати одне: це не вибірки зі щоденника, як зазначено в підзаголовку, не журналістика й не белетристика. Назву цьому *межижанру* (курсив – Г. С.) я запропонував би просту і емку: *побутопис*. У нашому випадку – із присмаком іспанської паєльї» (курсив – Г. С.)» [22]. Ця цитата додатково підтверджує екзистенційну сконцентрованість заробітчанського тексту, від чого пряма і точна жанрова визначеність у багатьох аспектах принципово неможлива, при тому, що опосередковані ознаки приналежності до того чи іншого жанру очевидні. На нашу думку, говорячи про твори О. Драчківської, варто враховувати пошукові ресурси: по-перше, формально (за визначенням самої авторки) – це щоденник; по-друге, тематичний рівень співвіднесений із процесами еміграції; по-третє, щоденникові записи містять у собі багато фрагментів іншої жанрової приналежності (мемуарний нарис, документальні підтвердження, природні замальовки, психологічний екскурс, побутопис (за О. Стусенко); по-четверте, авторська інтенція не зовсім чітко орієнтувалась на той чи інший жанровий сегмент. Однак, все це, на наш погляд, лише підтверджує синтетичну природу самого жанру щоденникових записів.

Аналізуючи жанрову специфіку літератури еміграційного дискурсу, відзначимо, що достатньо великий її масив складає так звана жіноча проза. І хоча, незалежно від приналежності до певної художньої манери, ті чи інші авторки звертаються до різних жанрових форм, варто відзначити наступне: більшості жіночих творів притаманне концентроване залучення малих, середніх і великих жанрових утворень. Наприклад, роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу». Це один із небагатьох творів у вітчизняній літературі, який максимально поєднує в собі різні жанрові утворення. На нашу думку, це постмодерний, феміністичний, рефлексивний, натуралістичний роман, який є сугестією жіночого погляду на форму та спосіб викладу жіночих проблем. В цьому контексті саме жіноча манера оповіді та організації художнього матеріалу передбачає залучення найрізноманітніших жанрових елементів художнього письма. І своєрідним епіграфом до жанрового визначення роману О. Забужко може слугувати цитата з газети «Politika», яка винесена в преамбулі до київського видання роману: «Висновок ... по суті моторошний: ... секс є таким, яким є світ, де ним займаються...» [10, 8]. Подібна глобалізація еротичного підтексту цього роману свідчить тільки про те, що головна концепція твору полягає у формулі «світ як ерос» – з українським, жіночим, звісно, забарвленням. Така формула в її українському вимірі передбачає залучення найрізноманітніших жанрових структур, чим і скористалась авторка. Її роман вміщує елементи щоденникових (типово жіночих) одкровенень, психоаналітичних праць, фізіологічних нарисів, етнографічних замальовок, подорожніх нарисів, медичних записів, філософських відступів – всього, що в підсумку актуалізує еміграційний дискурс крізь призму феміністичної проблематики. Ось чому в нашому розумінні твір О. Забужко варто класифікувати як психоаналітичний роман з етнофізіологічними елементами.

Локалізованим і дещо концентрованим вираженням подібного жанроутворення може бути роман І. Карпи «Фройд би плакав», у якому жанровий варіант художньо актуалізованої психоаналітики, отримав своє повне, адекватне емігрантському тематичному звучанню вираження. По суті, І. Карпа спробувала поєднати в романній формі чотири фундаментальних складових, які визначають жанрові особливості тексту як цілого: а) подорожні замітки (на думку І. Бондаря-Терещенка цей твір, як і роман Н. Сняданко «Колекція пристрастей» або повість-есе О. Галич «Всі дороги ведуть до Риму» відповідає не лише різновиду «туристичного» роману чи «роману-путівнику», але й заробітчансько-прагматичної... літератури виживання» [3]; б) психоаналітичне дослідження; в) етнопсихологію; г) еротизовано-фемінізовану фізіологію – всього, що і визначає жанровий рівень вітчизняної жіночої прози.

Однак, жанрова характеристика літератури про еміграцію не вичерпується виключно жіночою чи чоловічою авторською приналежністю. В більшій мірі її визначають художній метод та сучасні художні тенденції. І те, й інше об'єднане естетикою та практикою постмодернізму, який розгортається в найрізноманітніших течіях – сюрреалізмі, неоромантизмі, магічному реалізмі, герметизмі тощо. Ця лінія виявляє все те, що концентрує і виражає художній дух часу, епоху глобальних етноментальних змін, типовою ілюстрацією чого можуть бути твори Ю. Андруховича. Наприклад, – роман «Перверзія», який поєднує в собі елементи подорожного нари-

су, детективної історії, сімейної хроніки (в тому числі і в аспекті еміграції і подальшої адаптації однієї з українських родин у західному світі), програмних наукових документів, збірки загадок, інтелектуальних ігор та ребусів – все це дає можливість розглядати твір як традиційний постмодерний роман. Це багатовимірне та рухоме «жанрове полотно» дозволяє говорити про етику перехідних ритуалів (див. дет. Черниш О. «Венеційський текст у романі Ю. Андруховича «Перверзія» [27]), яка походить не лише від міфології, але й літературних жанрів.

Говорячи про постмодерну романістику в її еміграційному/міграційному звучанні, не можна не помітити очевидне різночитання жанрових модифікацій того чи іншого твору, що викликане, безумовно, все ще недостатньою теоретичною підготовкою принципу жанрового визначення. Так, говорячи про роман С. Жадана «Ворошиловград» Т. Гундорова відзначає очевидну несумісність своїх поглядів з іншими думками щодо жанрової приналежності твору: «Роман Жадана навряд чи варто сприймати як роман реалістичний, чи соцреалістичний, як говориться у анотації, незважаючи на реальність та бруталність усього зображуваного. Поза конкретикою фізичного у ньому постійно присутня ірреальність метафізичного» [6]. Таке судження, повторюємо, підтверджує не стільки істинність того чи іншого погляду, скільки усталений дисбаланс у науковому обґрунтуванні жанрових форм та різновидів.

Особливо це проявляється в прозі Е. Андієвської. В останніх програмних її творах, жанр винесений у назву книги – «Роман про добру людину» та «Роман про людське призначення». Таке акцентування автора на жанровій організації твору, спонукає розглядати не стільки сам текст, скільки текст як жанр і жанр як текст. Мається на увазі, що будучи, найновішим і найбільш пластичним жанром, роман не вичерпав свій жанровий потенціал, але й навпаки, демонструє перспективність. Як слушно зауважує П. Сорока, названі твори мало чим співвідносяться з канонами класичного роману, що і дає можливість визначити їх як експериментальні: «Цей експериментальний твір («Роман про людське призначення» – Г. С.) з таким же успіхом можна було назвати антироманом» [21, 169]. Така оцінка безпосередньо вказує на абсолютно нові параметри жанрової організації роману, окреслені авторкою. Ці ознаки, на нашу думку, визначаються перш за все творчим посилом, власнеавторськими інтенціями, суттю яких є ідея перебудови світу за допомогою письма. У Е. Андієвської творення тексту поєднується з Творцем і Творенням – текст як світ. У цьому сенсі складно погодитись із П. Сорокою, який вважає, що «... за оповіддю не видно автора, його автентичної сутності [21, 173]. У нашому ж баченні відбувається повне унікальне об'єднання автора і текста – тіло тавтологічне письму, яке направлене на творіння. В цьому смислі тіло – текст несе в собі магічну, життєбудівну енергію. Тому, цілком погоджуючись із тим, що «у своїх творах Андієвська виступає як Творець світу» [21, 173], варто позиціонувати її твори – в їх жанровому визначенні як обрядові, ритуальні (роман-обряд, роман-ритуал). Така точка зору представляє романістику Е. Андієвської як перформативну творчість (див. дет. Скуртул Г. «Перформатив в еволюції жанрів (за сучасною літературою еміграційного дискурсу)» [20]). Саме в такому ракурсі є доречним, на нашу думку, дослідження «Роману про добру людину» і «Роману про людське призначення» в їх позалітературному, а, точніше, надлітературному вимірі, що, принципово по-новому репрезентує українську літературу про еміграцію.

Отже, загальне представлення жанрових форм та модифікацій в сучасній українській прозі, в якій по-різному осмислюється процес еміграції, демонструє наступне: по-перше, сильна тенденція документально-реалістичного начала того чи іншого жанру; по-друге, спостерігається, прагнення максимальної психологізації творів, що, відповідно, впливає на жанрові дефініції; по-третє, помітно виділяється постмодерна перебудова канонічних жанрів; по-четверте, звертає увагу унікальна перформативна романістика як спосіб осягнення проблем еміграції. Окреслені проблеми не вичерпуються однією статтею і мають перспективу для подальшого вивчення.

Список використаних джерел

1. Андієвська Е. Роман про людське призначення / Емма Андієвська. – К. : Орій, 1992. – 454 с.
2. Андрухович Ю. Перверзія : [роман] / Ю. Андрухович. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2004. – 304 с.
3. Бондар-Терещенко І. Туристи чи заробітчани? [Електронний ресурс] / І. Бондар-Терещенко // Дзеркало тижня. – 2007. – № 33. – 7 вересня. – Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/CULTURE/turisti_chi_zarobitchani.html
4. Буженко В. Пустельник на Зеленому Клині / Володар Буженко. – Львів : Місіонер, 1996. – 129 с.
5. Голобородько Я. Українська fashion-література. Тексти і цінності Ірен Роздобудько / Я. Голобородько // Вісник НАН України. – 2010. – № 1. – С. 44–50.
6. Гундорова Т. Ворошиловград і порожнеча [Електронний ресурс] / Т. Гундорова. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2011/02/08/voroshylivhrad-i-porozhnecha/>
7. Драчковська О. Нянька-Ненька. Зі щоденника заробітчани / О. Драчковська. – Львів : Кальварія, 2009. – 192 с.
8. Жадан С. Ворошиловград / Сергій Жадан. – Харків : Фоліо, 2010. – 442 с.

9. Жук З. Олеся Галич. Усі дороги ведуть до Риму [Електронний ресурс] / З. Жук. – Режим доступу : <http://www.zahid-shid.net/index.php?rt=akt&num=6&start=2>
10. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 176 с.
11. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса / О. Забужко. – К. : Факт, 1999. – 337 с.
12. Зборовська Н. Прозові рефлексії над мисленням (За «Романом про добру людину» Е. Андіївської / Н. Зборовська // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – № 9. – С. 117–124.
13. Зубанич Ф. Писанка на кленовому листку: Документальні новели про українців Канади / Ф. Зубанич. – К. : Молодь, 1991. – 240 с.
14. Карпа І. Фройд би плакав [Електронний ресурс] / Ірена Карпа. – Режим доступу : http://lib.aldebaran.ru/author/karpa_irena/karpa_irena_froid_bi_plakav/karpa_irena_froid_bi_plakav__0.html
15. Кононенко Є. Повії теж виходять заміж: Новели / Є. Кононенко. – Львів : Кальварія, 2004. – 160 с.
16. Крупка М. Художні версії любовних драм у сучасному прозовому дискурсі (романи О. Забужко, І. Карпи, С. Пиркало) / М. Крупка // Слово і час. – 2007. – № 7. – С. 73–79.
17. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
18. Поп В. Юрій Мейгеш: життя і творчість. Літературно-критичний нарис / В. Поп. – Ужгород : Патент, 1997. – 160 с.
19. Роздобудько І. Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері / Ірен Роздобудько. – К. : Нора-Друк, 2007. – 312 с.
20. Скуртул Г. Перформатив в еволюції жанрів (за сучасною літературою еміграційного дискурсу) / Ганна Скуртул // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 30. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2012. – С. 303–308.
21. Сорока П. Експериментальна проза Емми Андіївської / М. Сорока // Березіль. – 1999. – № 7–8. – С. 169–175.
22. Стусенко О. Риба шукає, де глибше [Електронний ресурс] / О. Стусенко. – Режим доступу : <http://www.litgazeta.com.ua/node/698>
23. Тарасюк Г. Янгол з України. Маленькі романи, новели / Галина Тарасюк. – К. : Либідь, 2006. – 432 с.
24. Ткач Л. Чужина, чужина / Леся Ткач. – К. : Ярославів Вал, 2008. – 215 с.
25. Урицький А. Юрій Андрухович. Московіада / А. Урицький // Знамя. – 2001. – № 12. – С. 1–3.
26. Чайковська В. «Московіада» Ю. Андруховича – не лише «малий апокаліпсис»... [Електронний ресурс] / В. Чайковська. – Режим доступу : <http://eprints.zu.edu.ua/557/2/05chvtla.pdf>
27. Черниш О. Венеційський текст в романі Ю. Андруховича «Перверзія» [Електронний ресурс] / О. Черниш. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Apsf_lil/2009_22/chernish.pdf

Summary. In the article the author determines the actual problem of genre specificity of modern Ukrainian prose about emigration, that haven't been studied yet. The author defines that to describe some events with maximum exactness in small and big genres the authors usually use documentary archive materials, memoirs and diary notes.

Key words: genre, emigration, modern Ukrainian prose, emigrant discourse, novel, novellistics.

УДК [821.111 – 312.9.09]: 114+115

Т.Н. Старостенко

О СВОЕОБРАЗИИ И ФУНКЦИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ КОЛИНА УИЛСОНА «ПАРАЗИТЫ СОЗНАНИЯ»

У статті розглядаються проблеми темпоральності і просторовості у романі Колина Уілсона «Паразити свідомості», їхня художня семантика, функції як на рівні розповідної структури, так і на концептуальній. Виокремлюються та аналізуються хронотопічні моделі, представлені у творі, досліджується характер взаємодії між «хронотопом героя» у його кален-

дарних, психологічних, географічних та історичних аспектах із «чужими» по відношенню до нього хронотопами.

Ключові слова: хронотопічні моделі, чужий простір, часові потоки, історичні пласти, рівні свідомості.

Философская направленность фантастического романа Колина Уилсона «The Mind Parasites» (1966 г.) во многом определила подходы к его изучению (С.Л. Кошелев «Философская фантастика в современной английской литературе (романы Дж.Р.Р. Толкина, У. Голдинга и К. Уилсона 50-60-х гг.» (1983 г.); Н.С. Зумберова «Направления и проблемы западной философии XX века» (2002 г.)). Несмотря на свою оригинальность, пристальное внимание критики и особое место среди фантастики «космического» и «мистического» жанра, роман, как и всё творческое наследие этого автора, изучены весьма неравномерно. Хронотопическая организация «The Mind Parasites», которая является одним из важнейших элементов поэтики произведения и подчинена основной идее романа, практически оставлена без внимания исследователей.

Целью нашей статьи является анализ пространственно-временной организации романа Колина Уилсона «The Mind Parasites» как одной из важнейших составляющих его поэтики, что может способствовать выявлению дополнительных смысловых парадигм произведения и раскрытию новых граней его художественного мира.

Основная часть истории в романе К. Уилсона «The Mind Parasites» представлена в гомодиегетической форме наррации, где, по Лео Шпитцеру, в сопряжении присутствует «я-повествующее» и «я-повествуемое» [6], что создаёт языковую модель времени, в которой главной фигурой является личность человека – Professor Austin. Отсчет времени ведётся от точки присутствия в ней говорящего, которая является конструктивным компонентом романа. При этом основной текст, собственно история о паразитах сознания, представленная в виде дневника и магнитофонной записи профессора и археолога Гилберта Остина, закольцовывается небольшой «Prefatory note» и эпилогом.

Временная организация романа достаточно сложна. Несмотря на то, что время действия основной сюжетной линии чётко прописано («April, 1994-2007» [7, 45; 7, 224]; а пролог при этом датируется 2018 годом: «The Pallas was brought back to earth, piloted by Lieutenant Firmin, and arrived on December 10, 2018» [7, 224]), параллельно представлено ещё несколько временных потоков в контексте прошедшего времени (различного рода воспоминания) и давнопрошедшего хроноса (the epoch of Hittites or «so-called Hettite Empire collapsed in about 1200 B.C.» [7, 30]; «the proto-Hettian culture <...> 3000 B.C.» [7, 32], etc.). Кроме того, время действия событий, представленных в произведении, является будущим по отношению ко времени автора и читателя в момент выхода книги (1966 г.) и прошлым для читателя XX века. Автор, главный герой которого, будучи археологом, вынужден проникать в тайны прошлого, представляет историю существования Земли в разрезе множества наслоившихся друг на друга исторических пластов, несущих в себе маркёры существования исчезнувших цивилизаций («samples of potsherd from Sumer and Babylon; fragments of stone dust; figurines; basalt, which is older than 10,000 B.C.!: a stone slab» [7, 32-34]). Периоды рождения, расцвета и заката этих цивилизаций в интерпретации главного героя отмеряны временем господствования и, соответственно, влияния семи лун: «...the earth captures a new moon every ten thousand years or so. <...> the present moon is earth's seventh. The other six all ended by falling on the earth and causing tremendous cataclysms that destroyed most of mankind. The flood recorded in the Bible was due to the fall of the sixth moon» [7, 177]. Вторжение паразитов сознания приходится уже на время существования седьмой луны, а именно с 1780 года: «Until about 1780 (which is roughly the date when the first full-scale invasion of mind vampires landed on earth), most art tended to be life-enhancing, like the music of Haydn and Mozart. After the invasion of the mind vampires, this sunny optimism became almost impossible to the artist. The mind vampires always chose the most intelligent men who have the greatest influence on the human race» [7, 72]. Вторжением паразитов объясняются упаднические настроения в обществе, что отпечаталось и в культурном наследии: «In the history of art and literature since 1780, we see the results of the battle with mind parasites. The artists who refused to preach a gospel of pessimism and life devaluation were destroyed» [7, 73]. Их влиянием вызваны войны XX века: «I think there can be no possible doubts that the wars of the twentieth century are a deliberate contrivance of these vampires. Hitler, like De Sade, was almost certainly another of their "zombies"» [7, 74]. Паразиты сознания становятся причиной возрастающего числа самоубийств: «The vampires *deliberately destroyed* those people, as a kind of warning. The average person lacks the mental discipline to resist them. This is why the suicide rate is so high» [7, 76].

Выбор 1780 года как точки отсчёта нападения паразитов сознания возможно не случаен. Этот год отмечен для Англии (главный герой книги – англичанин) серией военных конфликтов: Серьёзные беспорядки в Лондоне, поводам к которым явились послабления католикам; начало войны Голландии против Англии; начало англо-майсурской войны, когда французский флот ад-

мирала Сюффрена нанёс у берегов Индии ряд поражений англичанам и высадил десант в помощь Хайдер-Али. Но наиболее интересным является аномальное астрономическое явление: Чёрный день в 13:25, когда Солнце по неизвестной причине померкло на территории Северной Америки в то время, как Луну в 150 градусах от Солнца наблюдали, по свидетельству «Бостон Индепендент Кроникл» от 22.05.1780, а также библейским источникам, «видом как кровь» на территории Англии [Откр.: 6:12; Марк: 13:24]. «Чёрный день» – разговорное выражение, описывающее случаи локального снижения прозрачности земной атмосферы. Ввиду их редкости и непредсказуемости такие явления малоизучены.

Таким образом, сложный процесс социальных изменений изображён объёмно и многогранно посредством наложения различных отрезков исторического времени. В романе широко используется ретардация (от лат. Retardation) – композиционный приём, присущий эпическим и драматическим произведениям с целью притормаживания прямого развития сюжетной линии, замедления рассказа об изображаемом событии. Так особое место в романе играют воспоминания и так называемое «время памяти», которые актуализируют моменты личной жизни героев, а также память культуры и истории. «Время памяти» позволяет автору раскрыть состояние эпохи XVIII столетия в широком историко-философском и культурном контексте. Так, в романе постоянно идёт связь с разноплановыми трудами нескольких эпох (историческими, художественными и философскими), посредством чего в хронотоп романа Колина Уилсона встраиваются самостоятельные хронотопы других произведений и работ таких авторов как: Madame Blavatsky, Nadson, Sir Edward Dyer, Rider Haggard, Jacob Boehme, Teilhard de Chardin, Yeats, Gobineau, Rosengberg, Spengler, George Smith и проч. Особую семантическую нагрузку приобретает сочинение Н.Р. Lovercraft «Great Old Ones», сюжет которого начинает переплетаться с событиями, описанными в романе [7, 51-55]. В результате мы имеем наложение времён, при этом настоящее время приобретает большую выразительность с помощью прошедшего посредством сравнения и контраста: «The later Arzawa tablets mention an epidemic of suicide in the reign of King Mursilis the Second (1334-1306 BC), and give the figures for Hattusas. Strangely enough, the Menetho papyri, discovered in 1990 in the monastery at Es Suweida, also mention an epidemic of suicide in Egypt in the reign of Naremhob and Sethos the First, covering approximately the same period (1350-1292 BC)» [7, 26]; «These suicide figures, for example. In 1960, a hundred and ten people of every million committed suicide in England – a doubling of the rate since a century earlier. By 1970, this rate had doubled again, and by 1980, it had multiplied by six» [7, 26-27].

Подводя итоги выше сказанному, анализ романа позволил выделить несколько часовых потоков:

1) время *историческое*, включающее в себя периоды существования древних цивилизаций и временные пласты линейного хроноса, которым измеряется жизнь на планете с момента появления последней, седьмой, луны (например, «the epoch of reigning Mursila the 1334-1306, B.C.»; «the epoch of reigning Noremheb and Sety the First 1350-1292, B.C.» , проч.). Таким образом, историческое время приобретает тройную структуру – настоящее (основная сюжетная линия), прошедшее (friendship, life events, their travelling, work and researches) и давнопрошедшее, поданное автором в составе настоящего. Перескакивание из одного временного потока в другой как одна из черт организации хроноса в произведении и выбор автором данного приёма поясняются в тексте самого романа: «The greatest human problem is that we are all tied to the present» [7, 106];

2) *календарное* время, представленное сменой времён года, где маркёрами выступает не природа и пейзаж, а названия месяцев (April, December);

3) *суточное*, идентификатором которого являются часы дня и ночи, а также соответствующие наречия («At midday, I was still reading. And by one o'clock, I knew I had stumbled on something that would make me remember this day for the rest of my life» [7, 29]; «And by late afternoon, I had grasped the whole tremendous and nightmarish picture, and my brain felt as if it would burst» [7, 29]; «At ten o'clock that evening, fifty reporters were waiting for us in two transport helicopters. The journey to Karatepe took an hour in these cumbrous machines» [7, 79]).

Следует заметить отметить, что в романе временной поток делится на отрезки календарного и суточного времени, создавая образ календаря: «Within two days we had made a number of astonishing discoveries» [7, 23]; «Six months ago, I finally returned to the problem, this time from a slightly different angle» [7, 34]; «For nearly a week afterwards, I was in a state of the most abject terror, and closer to insanity than I have ever been in my life» [7, 33];

4) *легендарное* (the history of fighting with the mind parasites), что будет рассмотрено ниже.

Время замедляется, растягивается (эпизоды познания, борьбы с паразитами на уровне сознания). Разнообразие временных потоков, их взаимодействие, накладывание друг на друга, ускорение и замедление отмечают сложные сюжетные коллизии романа.

Темпоральность в романе, с одной стороны, выражена глаголами прошедшего времени (looked in, convoked, fell out, looked at, decided, rang, felt, heard, told, called, dressed in, had known,

replied, convinced, spent, tried, gave, wanted, walked around, directed, continued, excited, devoted, worked, followed, engaged, established, agreed, claimed, returned, went into, opened, realized, made, closed, wondered), с другой, – с помощью временных маркёров (1994, 1990, 1350, the 20th of December, В.С.); наречий (yesterday, today, tomorrow). Роль цифровых обозначений, маркёров понятна: они идентифицируют переломные моменты человеческого бытия.

Обращаясь к основной линии сюжета романа, отмечаем, что отсчёт времени действия описываемых событий начинается с конца 1994 года: «My own story, then, begins on the 20th of December 1994, when I returned home from a meeting of the Middlesex Archaeological Society, before whom I had delivered a lecture on the ancient civilizations of Asia Minor» [7, 15]. Непосредственно борьба с паразитами, вторгшимися в земное пространство, продолжается по 2007 год, который является точкой отсчёта исчезновения профессора Остина [7, 13]. Таким образом, борьба занимает 13 лет.

Сам сюжет романа развивается как в реальном времени, так и безвременьи – в сознании группы людей, через познание которого идёт самообновление личности: «Man has to learn to relax, or he becomes overwrought and dangerous. He must learn to contact his own deepest levels in order to reenergize his consciousness. So it seemed to me that drugs of the mescaline group might provide the answer» [7, 32]; «A man who can withdraw into himself on a long train journey has escaped time and space, while the man who stares out of the window and yawns with boredom has to live through every minute and every mile» [7, 72]; «During all this time, we were not in the room. We were totally self-absorbed, like men in prayer» [7, 73].

В сценологии «Паразитов сознания» особое значение приобретает ночное время – период наибольшей активности и силы паразитов, что связано с их локализацией – лунной: «For a thousand years or so, earth had no moon, and very little life. Then it captured another space-wanderer, another giant meteorite – our present moon. But it had captured an exceedingly dangerous satellite. For this new moon was “radio-active” with strange forces, forces that could exercise a disturbing effect on the human mind» [7, 195]. Именно ночью гибнет группа единомышленников главного героя: «For twenty of my colleagues had died in the night: Gioberti, Curtis, Remizov, Shlaf, Herzog, Khlebnikov, Ames, Thompson, Didring, Lascaratos, Specefield, Sigrid Elgström – everybody, in fact except the Grau brothers, Fleishman, Reich, myself – and Georges Ribot. The first four had apparently died of heart failure. Sigrid Elgstrom had slashed her wrists, then her throat. Klebnikov and Lascaratos had jumped from high windows. Thompson had apparently broken his neck in some kind of epileptic fit. Herzog had shot his whole family and then himself. Others had taken poison or overdoses of drugs. Two died of brain lesion» [7, 124].

В романе Колина Уилсона использован приём параллельных линий, когда вторжение паразитов в мозг героев развивается независимо друг от друга, но в то же время параллельно. В то же время идёт пересечение линий судьбы главных героев, которые становятся связанными на уровне сознания.

Таким образом, хронос романа Колина Уилсона «Паразиты сознания» характеризуются многообразием форм. Путём наложения временных плоскостей (настоящего, прошедшего, элементов давнопрошедшего времени) и совмещения различных временных планов (календарное, суточное, историческое, легендарное) осуществляется расширение хронотопа произведения, показана связь современности с предшествующими эпохами. Основной временной поток представлен как линия, идущая из прошлого в будущее. Накладывание различных культурных временных отрезков является важной составляющей художественной концепции Уилсона. Писатель осуществляет исследование человеческого сознания, человеческих действий, поступков, психического состояния, выходя за пределы реального времени, в широком культурологическом контексте.

Не менее любопытным и, несомненно, значимым моментом является топосная организация романа. Пространство произведения построено на оппозициях. Во-первых, это противопоставление пространства объективной действительности и пространства человеческого сознания, пространства души, представляющего обширный многоуровневый мир, не менее значимый, чем реальный. Таким образом, мы получаем матрёшку – пространство в пространстве, которое атакуют паразиты. Пространство сознания имеет несколько слоёв. Первый компонент – верхний уровень сознания: «These men had to be «distracted», and for this reason, the parasites had to move towards the surface of the mind, to manipulate their puppets» [7, 107]. Затем – так называемый «детский, элементарный» уровень: «I tried hard to go lower, and succeeded, with immense difficulty, in sinking to the nursery level» [7, 100]. Следующий – нижний отдел сознания: «I was now aware of them in the regions below the nursery» [7, 104]. Отдельно стоит пространство бесконечности и дрёмы: «I could also pass through the ‘nursery’ region, and float down into the ‘nothingness. But now I was aware that it was far from being a ‘nothingness’. It certainly had some of the attributes of empty space stillness, lack of all tension. But it was like the stillness at the bottom of the Pacific Ocean, where the pressure is so enormous that no creatures can live. The «nothingness» was pure life energy – although words are now becoming so inaccurate that they are almost meaningless» [7, 104]. И в конце концов –

ядро: «Obviously, the depth of the mind where they lived and the reservoir of vital energy that I had drawn upon, were two quite different things. That reservoir might be in the depths of the mind, but it wasn't the same thing as the depths of the mind» [7, 99]. Всё сказанное может быть представлено следующим образом:

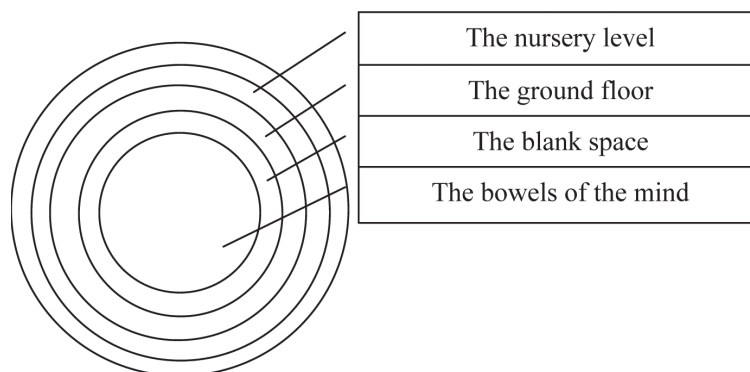


Рис. 1. «The space of mind»

В результате связи, контакта персонажей с паразитами, наблюдается пространственное сужение. Так для Карела Вайсмана сознание становится предсмертной ловушкой. В этом и особенность топосного строения романа. Если традиционно в литературном наследии (особенно ярко это прописано в фольклоре) главный герой подвергается опасности, покинув «своё» пространство, то в произведении Колина Уилсона «чужое» пространство вторгается в пространство человека, его сознание. В этом кроется основная опасность и гибельность – человек не способен убежать от себя: «Theoretically, it should make no difference whether we were in outer space or on earth. They were in the mind, so one could not get further away from them» [7, 98]. Описаны ощущения главного героя, то, как паразит сознания своими щупальцами проникает в пространство души: «Something infinitely evil and slimy was pushing its way from inside of me. For a moment I realized that I had been wrong to think of the parasites as separate beings. They were one; they were “It”, something I can only compare to immense, jelly-like octopus whose tentacles are separated from its body and can move about like individuals. It was incredibly nasty, like feeling a pain under your clothes, and finding that some great carnivorous slug has eaten its way halfway into your body» [7, 183]. В результате поражения паразитами, которых главный герой называет раком сознания, пустившим метастазы, человек медленно движется к самоуничтожению [7, 192-193].

Здесь представляет интерес избранное автором бессоюзное сравнение паразита сознания с «jelly-like octopus» [7, 183], что является отсылкой к строению головного мозга, серого вещества.

В ходе сюжета романа становится понятным, что базой паразитов является не земля, а луна, куда попали обломки их прежнего места обитания: «once have been part of some larger body, perhaps sun, and had been inhabited by creatures who were “bodiless” in the physical sense» [7, 195]. И влияние на человеческий разум, являющийся единым целым, совершается из космоса:

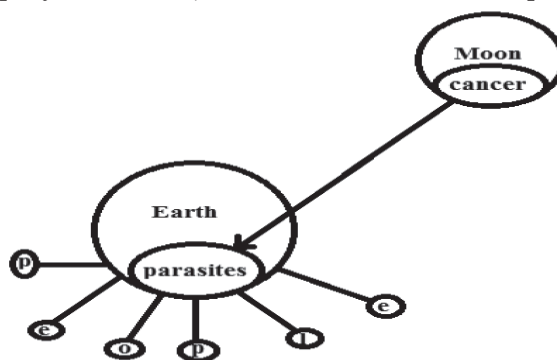


Рис. 2. «The Earth and the Moon»

Поэтому победа над паразитами и финальное сражение происходит в космосе, куда отправляются главные герои. Таким образом, получаем пространственную смену: разум (бесконечен) – Земля – Луна – космос (бесконечность).

Связь человеческого сознания позволяет группе людей объединить разум земли в борьбе с паразитами, что отражено в схеме, где внешний круг – человечество, а внутренний – инициалы имён учёных и в то же время название самого паразита:

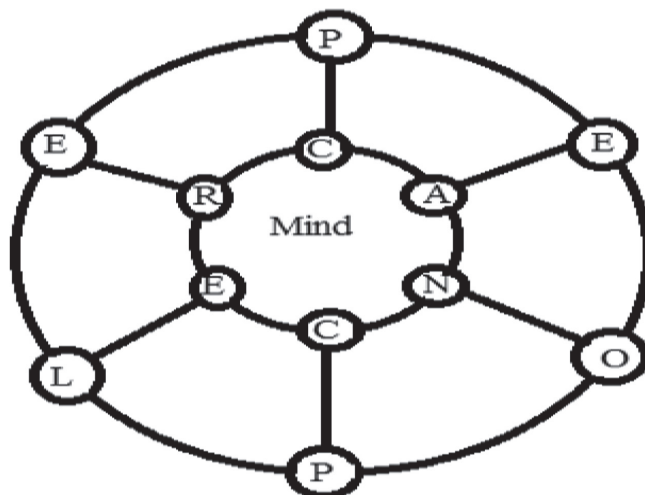


Рис. 3. «Universal consciousness»

В романе также использован приём вращения Луны как способа борьбы с паразитами.

Пространство земли также имеет определённую структуру. Главный герой, археолог, воспринимает его как наслоившиеся друг на друга пласты древних цивилизаций, которые он исследует в процессе раскопок:

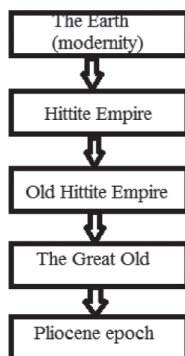


Рис. 4. «The space layers»

Хетская империя: «The so-called Hittite Empire collapsed in about 1200 BC, overcome by hordes of barbarians, prominent among whom were the Assyrians. Yet the Karatepe remains date from five hundred years later, as do those at Carchemish and Zinjirli» [7, 10].

Протохетская империя: «I had always believed that further clues might lie deep under the ground, in the heart of the Black Mountain – just as deep excavations into a mound at Boghazkoy had revealed tombs of a highly civilized people a thousand years older than the Hittites» [7, 10].

Допрохетская: «He claimed that, in spite of their excellent state of preservation, they were many thousands of years older than the proto-Hattian culture. He later verified this beyond all doubt with the use of his ‘neutron dater’. Well, I was willing to be corrected; I was not entirely happy with my own provisional dating of the figurines. But an immense problem remained. As far as we know, there was no civilization whatever in Asia Minor before 3000 BC. Further south, civilization dates back to 5000 BC; but not in Turkey» [7, 11].

Великие старые: «According to Lovecraft, the ‘Great Old Ones’ existed a hundred and fifty million years ago, and his idea had gained popular credence. This, of course, was inconceivable. Reich’s neutron dater later suggested that the remains were less than two million years old, and even this may be an overestimate» [7, 27].

Эпоха Плиоцена: «But in the Queensland deposits have been found traces of a rodent that is known to have existed only in the Pliocene era, which could add another five million years to the dating» [7, 27].

Помимо сказанного, борьба с паразитами сознания объединяет людей из различных уголков планеты. Географическое пространство охватывает Англию, Египет, Турцию, Африку, Малую Азию, США, проч. Все герои принадлежат разному географическому пространству. Наиболее интересной фигурой является «Sigmund Fleishman of the University of Berlin» [7, 102], автор «Theories of the Sexual Impulse» [7, 102], что мыслится явной реминисценцией к Зигмунду Фрейдю и его трудам.

Композиция времени и пространства повторяет структуру описанного паразита. Из некоей отправной точки, которая является современностью по отношению к главному герою, профессор Остин проникает в различные временные измерения и пространственные пласты:

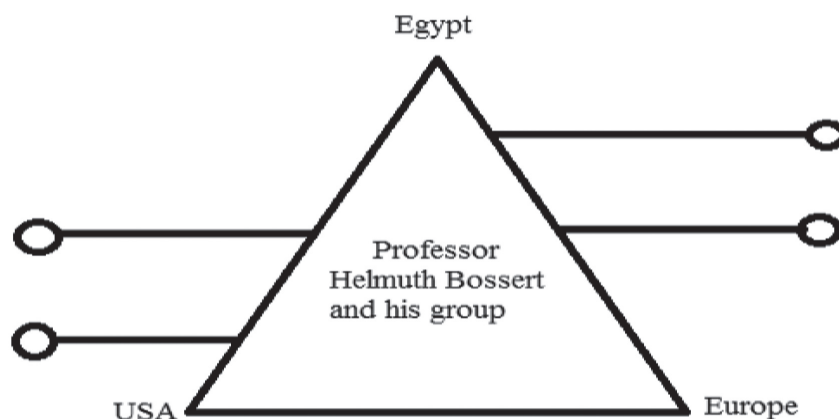


Рис. 5. «The Earth's space»

Таким образом, было установлено, что хронотоп романа Колина Уилсона строится на оппозициях древность – современность – будущее. Путём наложения временных плоскостей (времени настоящего, прошедшего, давнопрошедшего; исторического, легендарного), а также вплетения хронотопов других произведений в сюжетном полотне, осуществляется расширение хронотопа романа. Время линейно. Координаты «временное» – «историческое» – «вечное» соотнесены с категориями жизни героя. Пространство построено по типу матрёшки и включает в себя несколько уровней: пространство человеческого сознания с его слоями, географический топос Земли и планеты в разрезе археологических пластов, оппозиция Луна – Земля, бесконечность космического пространства. Важную семантическую нагрузку несёт оппозиция «своё» – «чужое» пространство, отражающая вторжение паразитов в сферу земли и человеческого разума.

Важной чертой архитектоники романа является вплетение в его сюжетное полотно литературных и философских трудов разных эпох, что способствует существенному расширению хронотопа произведения. Рассмотрение этих инородных хронотопов в контексте интертекстуальности открывает перспективы дальнейшего исследования.

Список использованных источников

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе : Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики : (исследования разных лет) / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
2. Библия : Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. – Лондон : Richard Clay Ltd, 1989. – 2357 с.
3. Николина Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. – М. : Академия, 2003. – 256 с.
4. Хайдеггер М. Время и бытие / М. Хайдеггер – Х. : «Фолио», 2003. – 503 с.
5. Фрэнк Д.М. Пространственная форма в современной литературе / Д.М. Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков : Трактаты, статьи, эссе. – М. : МГУ, 1987. – С. 194-203.
6. Spitzer L. Etudes de style / Leo Spitzer. – Paris : Gallimard, 1980. – 532 p.
7. Wilson C. The mind parasites / Colin Wilson. – Berkeley, CA : Oneiric Press, 1967. – 222 p.

Summary. The present paper retraces the problem of temporality and spatiality in Colin Wilson's novel «The Mind Parasites», their artistic semantics and functions both at the level of narrative structure and the conceptual one. The represented chronotopical models have been distinguished and analyzed, and there have been studied the nature of interaction among the chronotope of the main character in its calendar, psychological, geographical, and historical aspects and the alien chronotopes.

Key words: chronotopical models, alien space, temporal flows, historical layers, the levels of human mind.

ЕПІТЕТНІ СТРУКТУРИ В РЕАЛІЗАЦІЇ ОСІННІХ ОБРАЗІВ ПРИРОДИ: НА МАТЕРІАЛІ ЦИКЛІВ «ОСІННІ ДУМИ» І. ФРАНКА І «MELODIE JESIENNE» Я. КАСПРОВИЧА

Стаття присвячена дослідженню ролі епітетів у формуванні образів на матеріалі поетичних циклів «Осінні думи» І. Франка і «Melodie jesienne» Я. Каспровича. Здійснено порівняльно-типологічний аналіз епітетних структур з метою встановлення їх функціональної значимості на рівні епітетних систем обох поетів.

Ключові слова: епітет, епітетна структура, образ, І. Франко, Я. Каспрович.

Мистецтвом прийнято називати специфічну форму суспільної свідомості і людської діяльності, яка являє собою відображення навколишньої дійсності в художніх образах. Згідно з поглядами Аристотеля, «через мистецтво виникає те, форми чого знаходяться в душі» [1, 24]. Так, елементом творення художніх образів, що привертає до себе особливу увагу, в циклах «Осінні думи» [7, 37–39] І. Франка і «Melodie jesienne» [8, 33–47] Я. Каспровича, став епітет – первинний і фокусний засіб художньої виразності.

Актуальність обраної теми зумовлена зростанням інтересу літературознавців до вивчення тропіки. Експресивно-художні можливості епітета привертали увагу О. Потєбні, О. Веселовського, Б. Томашевського, В. Жирмунського. Як зазначив О. Волковинський: «Аналіз особливостей функціонування епітета в літературному творі став обов'язковою складовою розгляду поезики. Розпочалося системне вивчення епітета, детальний аналіз окремих його різновидів, встановлення закономірностей і ознак функціонального вживання цього тропа в поезії і прозі» [2, 40].

Творчості І. Франка і Я. Каспровича присвячені праці багатьох науковців, а саме: В. Корнійчука [4], О. Лисенко [5], С. Колачковського [9], Я. Ліпського [10], проте жодна з них не розглядає епітетарій циклів «Осінні думи» І. Франка і «Melodie jesienne» Я. Каспровича, які є досить важливими складовими поетичного мовлення обох поетів, оскільки епітети відіграють вирішальну роль у художній організації поетичних творів. Тому, завдання дослідження зводиться до того, щоб визначити функціональне призначення епітетних структур при творенні художніх образів у поетичних циклах. «Адже у художньому образі реалізується передусім продуктивний, виразно-творчий момент: почуття, думка, ідеал, фантазія — ось у чому головним чином стверджує себе одинична суб'єктивність художника або ж збірна суб'єктивність людства» [3, 255].

У поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття образ осінньої природи реалізує цілий ряд традиційно-поетичних та індивідуально-авторських особливостей світосприйняття. Так, поетичні цикли І. Франка «Осінні думи» і «Melodie» Я. Каспровича об'єднані однією спільною темою — темою осені. Складається враження, що обидва цикли написані однією особою, яка переживала різні емоційні стани. Виразно перегукуються між собою і назви поетичних циклів, у яких присутні тотожні художні означення: «осінні / jesienne», що викликають широку палітру тонких почуттів. Усе багатство словесного живопису у поетичних творах підпорядковано єдиній меті — дати реципієнту відчуття прихід осені, для цього митці творять яскраві художні образи, адже словесний образ — це головна ланка в художньому пізнанні світу. «В сучасному літературознавстві утвердився погляд на єдність слова і художнього образу, причому слово стає художнім образом лише в контексті літературного твору» [5, 1]. Оскільки в рамках статті не вдасться здійснити аналіз усіх образів, доцільним є аналіз основних, які зображують картини природи і емоційні стани.

В оригінальній експресивній тональності розгортається образ спільний для осінніх пейзажів обох поетів. Таким є **образ вітру**:

*Осіній вітре, що **можучим** стоном
Над лісом стогнеш, мов над сином мати,
Що хмари **люто** гониш небосклоном,
Мов хочеш зиму, сон і смерть прогнати... [7, 37]*

Уже з перших рядків за допомогою епітетних структур «**можучим стоном**», «**люто гониш**» нагнітається панічний і сумний настрій. Вітер виступає як символ вічного руху, невимовної тривоги:

*Що у щілинах **диким** виєш тоном
І рвеш соломі із **сільської хати**,
Зів'яле листя гоном-перегоном
По полю **котиш**, — **вітре мій крилатий!**...
О вітре-брате! Як мене побачиш*

*Старим, зів'ялим, чи й по мні заплачеш,
Чи гнівно слід буття завієш мого?.. [7, 37]*

Послідовно в поетичному тексті відбувається персоніфікація образу вітру, завдяки наділенню його психічними «*диким виєш тоном*», «*гнівно слід буття завієш*» і фізичними властивостями «*вітре мій крилатий*», близькими до живих істот.

У поетичному тексті Я. Каспровича також присутнє явище персоніфікації. Вітер тут не є об'єктом зображення, а головним героєм:

*Szumią drzewa, szumią,
Szumią w czarnym lesie,
A wiatr ich listeczki
Gdzieś na pole niesie
Niesie gdzieś na pole
I jęczy żałośnie
Po minionem ciepłe,
Po minionej wiosnie. [8, 33]*

Вітер живе своїм життям, відчуває, мислить і є самотньою неповторною особистістю, з усіма притаманними людині рисами, яка «*jęczy żałośnie*» за «*minionem ciepłe*» за «*minionej wiosnie*». Складається враження, що поет репрезентує головним чином не явище природи, а стан людини. Відчуття цієї єдності і створює такий оригінальний образ.

У поетичному циклі І. Франка функціонує образ журавлів. Увесь поетичний твір пронизує туга осені і прощання. Текст просто рясніє епітетами структурами негативного забарвлення: «*Понад стернища, зимним вихром биті*» [7, 37], «*З плачем сумним, мов плач по кращій долі*» [7, 37], «*Понад селища бідні, непошиті*» [7, 37], «*Хатки, обдерті і пусті стодоли*» [7, 37], «*Понад люд темний, сумовитий, голий*» [7, 37], «*О, ждїть! Ось в млистїй і вогкій ярузї*» [7, 38], «*Перекажїть про сїрі, безутїшні / Мли, що стоять на нашїм видокрузї*» [7, 38], «*Перекажїть про бїднїсть, сльози вїчні*» [7, 38], «*Про труд безсонний в болї і натузі*» [7, 38], «*Про спїв жалїбний, мов вїтри долїшні*» [7, 38]. У кількох строфах про осїнній відліт журавлів умістилась широка гама переживань і настроїв. Епітетні структури, застосовані І. Франком, є взаємодоповнюючими образними засобами уявної картини, що стала проекцією внутрішнього світу, почуттів ліричного героя.

Образ журавлів, які відлітають, набуває неабиякого смислового значення: ліричний герой, спостерігаючи птахів, відчуває якийсь особливий зв'язок між ними і собою:

*О, ждїть! Ось в млистїй і вогкій ярузї
З крилом підтятим брат ваш сохне в тузі!
Вїзьмїть мене в путь, браття! Де ви? Де ви?.. [7, 38]*

Ліричний герой відчуває глибоку спільність між собою і птахами, називає їх братами. Отже, одним рядком, одним образом поет знищив межу між людиною і птахами, помістив їх у світ, де домінує спільне.

У поетичному циклі Я. Каспровича також функціонує образ птаха – лебедя. Розширене трактування образу лебедя подає Дж. Трессідер: «Романтичний, суперечливий символ світла, смерті, преображення, поезії, краси та меланхолійної пристрасті... Давньогрецьке повір'я, що лебеді співають єдиний раз у житті перед смертю і пісня ця неземної краси, зміцнило асоціацію лебедя як з поезією, так і зі смертю» [6, 187]. У поетичному тексті Я. Каспровича наповнення образу лебедя змінюється. На початку поетичного твору за допомогою колоративних епітетів оспівується образ величного птаха:

*Bieluteńki, gdyby mleko,
Rozwiał na wiatr żagle dwoje
I płynie...
Przodem, srebrną piersią kraje
Oplecioną wieńcem trawy
Toń jasną... [8, 36]*

Пізніше у поетичному творі відбувається важливе зміщення акцентів, і на перший план виходить образ лебедя, який ототожнюється з душею ліричного героя:

*Ptak odpłynął, a mnie głuchy
Wiatr ni słodziej ni weselėj
Wciąż szepce:
O, labędzie, srebrne puchy
Nie usłały ci pościeli
W kolebce –
Tak mi jęczy wicher głuchy... [8, 37]*

У поетичному тексті присутні колірні і колоративні епітетні структури, які контрастують зі світлим образом лебедя: «*czarną zmoreę*», «*w toń już ciemną*», «*chmurnej wody*». Оскільки лебедю

протиставляється щось темне, нечисте, сам він, таким чином, стає символом чистоти. Образ лебедя уособлює любов ліричного героя до земного життя і одночасно прагнення піти з нього.

Привертає до себе увагу в поетичному циклі І. Франка образ листя, динамічності якому надає анафора, вжита у перших рядках:

Паде додолу листя з деревини,
Паде невпинно, чутно, сумовито,
Мов сльози мами, що на гріб дитини
Прийшла і плаче, шепчучи молитов. [7, 39]

Епітети «*невпинно*», «*чутно*», «*сумовито*» створюють сумне емоційне тло вірша, передають почуття втрати. Метафоричне порівняння осіннього листя зі сльозами матері, яка втратила дитину, допомагає сповна передати невтішні думки і переживання ліричного героя.

Художній образ листя персоніфікується і виявляє зв'язок із мотивом смерті:
Осики лист кровавий із гіллини
Паде, немов ножем його пробито;
Жалібно жовте листя березини,
Здається, шепче: "Літо, де ти, літо?" [7, 39]

Колоративна і колірна епітетні структури вносять негативні ноти в осмислення стрижневого образу, увиразнюють почуття безнадії і приреченості. Змальований пейзаж перестає бути простою картиною природи: це наскрізь суб'єктивована, надзвичайно емоційна картина.

У поетичному доробку Я. Каспровича простежується образ квітів. Вже у перших строфах поетичного твору квіти змальовуються паралельно з людьми:

Tyle kwiatów opada zawczasie –
Tyle kwiatów ach!
Tyle ludzi wciąż jęczy boleśnie,
Tonie w gorzkich łzach. [8, 35]

Почуття квітів тісно переплітаються з почуттями людей. Такий погляд на взаємини людини і природи створює в поезії абсолютно неповторну атмосферу єднання:

Dłoń jesieni zgrzybiała, ściągnięta
Mrozi ciepły dech,
I człek z kwiatem nie wie, nie pamięta,
Że znał słodki śmiech. [8, 35]

Елегійний образ квітів підсилюється зображально-виражальними засобами мови, зокрема емоційно навантаженими епітетами: «*opada zawczasie*» [8, 35], «*jęczy boleśnie*» [8, 35], «*gorzkich łzach*» [8, 35], «*Dłoń jesieni zgrzybiała, ściągnięta*» [8, 35], «*ciepły dech*» [8, 35], «*słodki śmiech*» [8, 35]. Серед семи епітетних структур тільки дві несуть позитивну оціночну функцію явищ, інші п'ять – підтримують загальну похмуру атмосферу поетичного твору.

Не менш важливим у поетичному циклі «Осінні думи» І. Франка є образ річки. Майстерно відтворені найменші деталі образу чіткими епітетами: «*Тухенько річка котить хвилі чисті*» [7, 38], «*В хрустальних водах; голії, безлисті / Нависли лози, їм заснути хочесь*» [7, 38], «*На дні перловім шука спить спокійно, / Ліниво зіву шевелить кроваві*» [7, 38]. Епітені структури насичують текст особливою експресивністю і сприяють підвищенню його емоційного потенціалу.

Природа і людина у І. Франка єдині як прояви стихії життя, яка не знає меж. Звідси випливає абсолютно унікальний хід поетичної думки: образ людини реалізується через образ річки, поет втілює взаємозв'язок людини і природного об'єкта.

Достойним уваги в поетичних текстах Я. Каспровича є образ снігу. Виразність образу підкреслюють епітетні структури, що акцентують увагу реципієнта на основних якостях образу:

Na ziemię upadł pierwszy śnieg, bielutki,
Jak ruń jagnięca, pulchny i wilgotny,
Zostawiający ślad pod stopą błotny,
Siodła strzech w mlecze strojący obwódki.
Czas panowania jego nader krótki:
Zza mgły blask słońca strzelił tysiackrotny
I spil i wchłonął ten puszek ulotny,
Jak nagła radość spiła lzy i smutki. [8, 47]

Особливу увагу поет зосереджує на сніговому покриві. Окрім епітетів «*pierwszy*» і «*bielutki*» Я. Каспрович використовує ще три: «*pulchny*», «*wilgotny*», «*błotny*», що сприяють поглибленню уявлення про зображуване явище. Для посилення ефекту мінливості першого снігу, що є його характерною рисою, поет використовує епітети «*krótki*», «*ulotny*». Сніг у художньому світі Я. Каспровича символізує очищення.

Отже, ми розглянули зображення образів осені в циклах «Осінні думи» І. Франка і «*Melodie*» Я. Каспровича. Для обох митців природа є могутньою силою, носієм вищої мудрості. Часто за до-

помогою картин природи поети передають стан людської душі. Людина і природа перебувають у своєрідному симбіозі. Відчуття цієї органічної єдності і створює такі оригінальні осінні образи, які в контексті набувають полісимволічних відтінків, що свідчить про оригінальність мислення і своєрідність світовідчуття поетів. Динамічний і стрімкий ефект сприйняття зображуваного предмета чи явища створюється за рахунок епітетів, також вони дозволяють вийти за межі тексту і встановити індивідуально-авторське осмислення реалії, визначити ті асоціації, додаткові конотації, які набувають об'єкти дійсності в картині світу І. Франка і Я. Каспровича.

Список використаних джерел

1. Аристотель. О душе // Сочинения / Аристотель. – М. : Мысль, 1976. – Т. 1. – 550 с.
2. Волковинський О. Поетика епітета : монографія / Олександр Волковинський. – Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2011. – 350 с.
3. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь / К. Горанов. – М.: Искусство, 1970. – 520 с.
4. Корнійчук В. С. Поетика лірики Івана Франка : дис. д-ра філол. наук: 10.01.01/ Корнійчук Валерій Семенович. –Л., 2006. – 436 с.
5. Лисенко О. Образы природы та художня функція поетичної колористики в сонетах Івана Франка / Лисенко Олександра // Проблеми сучасної педагогічної освіти: [зб. ст.] / РВНЗ «Крим. гуманіт. ун-т». – Ялта: [б. в.], 2007. Сер.: Педагогіка і психологія, Вип. 13. – С. 197–201. – Другий розділ: Ч.1.
6. Тресиддер Д. Словарь символов / Джек Тресиддер. – М. : ФАИР – ПРЕСС, 1999. – 448 с.
7. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко ; ред. Н. Л. Калениченко. – Т. I. : Поезія. – К. : Наукова думка, 1976. – 501 с.
8. Kasprowicz J. Dzieła poetyckie wyd. zbior. w 22 tomach / Jan Kasprowicz ; pod red. L. Biernackiego. – T. IV. Liryki. – Lwów : 1912. – 169 s.
9. Kołaczowski S., Twórczość Jana Kasprowicza / Stefan Kołaczowski. –Kraków : Druk W. L. Anczyca i Spółki, 1924. – 186 s.
10. Lipski J., Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1878–1891 / Jan Józef Lipski. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975. – 518 s.

Summary. The article is devoted to the role of epithets in the formation of images in the poetical works of I. Franko and J. Kasprowich. In order to clear up their functional significance in the poetical works of I. Franko and J. Kasprowich, the typological and comparative analysis of epithetic structures is done.

Key words: epithet, image, I. Franko, J. Kasprowich.

УДК 812 82 (1 – 87)

А.В. Тарарак

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О НАПОЛЕОНЕ В РОССИИ НАЧАЛА XIX В.

На початку XIX ст. російська свідомість знаходилася під міцним впливом європейського наполеонівського міфу. Перекладені з французької та німецької мов видання транслювали ідеалізовані уявлення про видатного військового та державного діяча. Згідно з традицією життєписів героя підкреслювалася особиста мужність, героїзм Наполеона. Проте до рис цього жанру додавалися риси життєписів царів з їхніми стереотипними ознаками.

Ключові слова: наполеонівський міф, життєпис героя, ідеалізація, семантика назви.

Личность Наполеона занимает в русской литературе важнейшее место, но отношение к ней на протяжении двух столетий не оставалось неизменным. Во Франции она мифологизировалась, а в России шел сложный и противоречивый процесс притяжения и отталкивания от этого мифа. Наиболее отчетливо влияние европейского наполеоновского мифа на русское сознание проявилось до войны 1812 г., и это понятно: к его образу не примешивалось возмущенное патриотическое чувство. Одним из источников представлений о Наполеоне была русская печать: об этом довольно подробно писали И. Амбарцумов [1], И. Грунский [5], А. Каганова [6], Н. Казаков [7], М. Наринский [8], В. Сироткин [9], О. Соколов [10]. Но исследователи писали, в основном, о периодической печати. Мы остановимся на книжных переводных изданиях, которые дают представление о том, что в начале XIX в. отбиралось для переводов на русский язык и какие представления о Наполео-

не, бытовавшие в ту пору в Европе, переносились на русскую почву. Эта тема все еще, в сущности, остается вне поля зрения исследователей.

Наиболее ценными источниками сведений об этом являются русские компиляции европейских публикаций и переводы французских и немецких изданий. Они издавались в начале XIX в. и предлагали русскому читателю истории о юности, военных подвигах, героизме и мудрости Наполеона. Остановимся на некоторых из них, дающих представление о том, какой образ Наполеона воспринимала русская читающая публика. Так, в 1801 г. вышла книга анонимного русского автора «Жизнь и триумфы генерала Буонапарте, содержащее в себе первые его успехи в военном состоянии и славные походы в Италию и Египет, до совершенного завоевания сей Турецкой Провинции» [2]. Она представляет собой компиляцию материалов из французских и немецких изданий. Обратим внимание на заглавие, в котором уже выражено отношение автора к личности Наполеона: «триумфы», «первые успехи» и «славные походы». Оно ощущается и в тексте издания. Так, автор рассказывает о прибытии эскадры в Египет, где Бонапарт предпринял попытки сделать своим союзником местное население. Он отдал своим солдатам «благоразумные приказания» вести себя так, чтобы «сделать пребывание французских войск приятным для тамошних жителей посредством их доброго поведения» [2, 23], объявил о свободе совести – «чтоб жители продолжали отправлять свободно свою религию и пользовались своею собственностью». Его распоряжения касались также судебной сферы: «...чтобы суд был отправляем так, как и прежде, кадием, последуя решению и совету начальников закона», при этом, однако, «дать клятву никогда не изменять французской армии и никогда не стараться ей вредить» [2, 23]. Армии предписывалось не «делать какие-либо притеснения, хищения и другие неистовства в рассуждении жителей Александрии». Наполеон был готов «наказывать жестоко тех, которые попадутся виновными в подобных преступлениях» [2, 23]. Эти меры должны были обеспечить завоевателю спокойствие местного населения и дисциплину в войсках. Наполеон, по словам автора, свято хранил верность республиканскому долгу. Даже вдали от родины он приказал широко отметить «праздник основания республики»: разместить знамена, установить пирамиду с именами убитых при вступлении в Египет, провести конные и спортивные состязания. Между тем, диссонансом в этой идеальной картине гуманного завоевания становятся сообщения о возмущении в отдельных областях Египта. Так, в отдаленной деревне Алкам был убит флигель-адъютант и пятнадцать человек сопровождения, на что французская армия ответила жестокими мерами: «идти в ту деревню с 500 человек, зажечь ее, и прекратить таким образом разбойничества, так чтоб ни одного дома не осталось целого» [2, 23].

Большое место в «Жизни и триумфах генерала Буонапарте...» занимают описания военных сражений, в которых подчеркивается талантливость и прозорливость военачальника, позволившая ему одержать победу. Его военные успехи восхищают автора публикации так же, как и государственный ум. Он «старался утвердить свое завоевание благоразумнейшими средствами», отдавая разумные приказы «во всей армии печь одинаковой хлеб для всех, не исключая и самого генерал-аншефа, но только для госпиталей печь хлеб гораздо лучше»; «требовать какого-нибудь рода подати с жителей»; «судоходство по Нилу свободно. Вследствие сего запрещается останавливать, под каким бы то ни было предлогом, суда, нагруженные съестными запасами», а также провести собрания авторитетных у местного населения вождей: «сих именитых избирать из тех жителей, которые имеют более влияния на народ и которые более отличились в той стране своими познаниями, прилежаниями и тем, как они приняли французов» [2, 28, 29]. При этом Наполеон не забывал принять и оборонительные меры: «с величайшею деятельностью работать над укреплениями александрийскими, чтобы прикрыть город от всякой атаки, как с моря, так и с сухого пути».

Итак, в анонимной брошюре, написанной на основе французских и немецких публикаций, создается образ славного военачальника, умело руководящего своими войсками, что привело его к славной победе. Подчеркиваются также государственная мудрость Наполеона, стремившегося установить на завоеванных территориях разумное управление, уважающего традиции и верования местного населения, способствующего его самоорганизации. Автор подчеркивает верность Бонапарта республиканским взглядам, готовность сохранять завоевания революции даже вдали от Франции.

О том, что такой характер представлений о Наполеоне не был исключением, свидетельствует и вольный перевод с французского на русский язык книги Ж.Ф. Дюброка «История первого консула Бонапарте со времени его рождения до заключения Люневильского мира» (1802). Восторженное отношение автора к личности Бонапарта проявляется в ряде моментов. Вот как автор характеризует свой замысел, соотнося его с тем, как древние писали жизнеописания героев: «Начертывая свою историю, не скрываю я своей слабости; некоторое побуждение гораздо сильнее побудило меня продолжать оную, несмотря на недостаток моих сил. Важность сего предприятия несколько меня утратила, но я почел, что воздам самую большую честь талантам и дарованиям сего Героя, когда ограничу себя повествованием одной истины и описыванием происшествий, ка-

ковыми они были на самом деле. – Истина, будучи сама собою весьма важна, не имеет нужды ни в каких прикрасах» [4, 30]. Здесь ощущается верность большой литературной традиции жизнеописаний, проявляющаяся в соблюдении нескольких обязательных формул: автор подчеркивает свою неготовность к исполнению трудного дела достойно описать жизнь выдающегося человека; декларирует важность предпринятого дела для того, чтобы зафиксировать величайшие подвиги и описать таланты; он утверждает, что все написанное им, является правдой.

Кроме того, он сообщает о композиции своего труда: «...для облегчения памяти и порядочного расположения происшествий разделено сие сочинения на главы», а также об особенностях самого повествования: «... происшествия, случившиеся с Бонапарте, геройские деяния, мысли его, слова, исполненные мудрости, тонкие и остроумные ответы имеют неразрывную между собой связь и составляют нераздельное повествование, в котором нельзя ничего опустить»; «где быстрота происшествий заставляла меня оставлять какое-нибудь примечательное деяния, то я присовокуплял оное на конец главы»; «я не надеюсь избежать суждения; но утешаюсь уверенностью, что сделал пособие и услугу ученым людям, собирая материи, кои некогда должны служить человеку глубокомысленному и сведущему, который будучи свободен от пристрастия опишет историю Бонапарте» [4, 30]. Можно предположить, что автор «Истории первого консула...» видел своим образцом «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, во всяком случае, и он стремился соединить биографическое повествование с моральными выводами, хотя и отказывался от такого намерения («я не надеюсь избежать суждения»), а его описания Наполеона и речевые фигуры напоминают главу «Сравнительных жизнеописаний» об Александре и Цезаре.

Ж.Ф. Дюброка обосновывает свой выбор выдающимися свойствами личности героя: «Но деятельный Гений сей, не токмо посреди войск блистает в полном своем сиянии; но и во время мира рождаются в нем новые силы, и он предпринимает и производит в действо те великие намерения, которые должны сделать счастливыми народы, пресечь все гражданские бедствия, приводящие их в отчаяние, и доставить торговле и искусствам ту живость и деятельность, которые одни токмо могут споспешествовать их благополучию. В недре покоя мы видим его размышляющего о сих великих и важных предприятиях, которые должны освободить один народ от угнетения другого и восстановить то равновесие властей, без которого общество не что иное есть, как пустое слово» [4, 30]. Другими словами, жизнеописание написано о герое, проявившем себя на поле боя и в мирное время, причем руководствуется он основными лозунгами революции: «...сделать счастливыми народы, пресечь все гражданские бедствия, приводящие их в отчаяние, и доставить торговле и искусствам ту живость и деятельность...».

Как и во всех классических произведениях этого жанра, автор дает описание внешности и характера своего героя: «Рост его, подобно Александрову, средний; он не старше тридцати двух или трех лет; вмещает в себе самые противоположные качества, коих соединение одно может токмо образовать великого человека» [4, 31]. Среди свойств его характера – «пылкая и непоколебимая храбрость», к которым он «присовокупляет» «спокойное хладнокровие»: «к природным великим дарованиям и обширному уму – ту изобретательную хитрость, которую часто употреблял Аннибал противу Римлян; к мудрой медлительности в размышлениях, всю скорость в исполнении; к стремительности юных лет – опытность и зрелость старости; с познаниями воина соединяет он познания утонченного политика и добродетель мудростию путеводимую; к чувствам человеколюбивого сердца и воздержанию – любовь к славе и отважность победителей. Тщательное воспитание, глубокое познание инженерной науки, обширный театр, который доставила ему Италия для военных его подвигов – все способствовало к развитию чрезвычайных дарований сего удивления достойного мужа, и к показанию Франции, что и она также имеет своего *Вашингтона*» [4, 31]. Таким образом, автор намечает три линии сопоставления: внешне Наполеон схож с Александром Македонским; по военной сметке – с Ганнибалом, а по роли в государственном переустройстве – с первым президентом американской республики Дж. Вашингтоном, к заслугам которого относят формирование трех ветвей власти, уважение к конституции и пр.

Повествуя о жизни Наполеона, автор говорит о нем, как об эпическом герое: «...начинается та знаменитая эпоха, в коей юный Герой сей оказал великие способности искусного военачальника» [4, 31]. Как и Александру, выступавшему в поход при неблагоприятных условиях и после знамения, и Наполеону обстоятельства также не способствовали: «...предстоящий ему путь представлял непреодолимые препятствия, которые, казалось, умножались на каждом шагу; армия гораздо менее неприятельской, худо одетая и терпящая во всем недостаток, союзники вероломные, негодующие на французов, неприступные для перехода скалы, реки, неудобные для переплывания», что «надлежало победить его мужеству и что он столь счастливо преуспел» [4, 31 – 32]. Как и у Плутарха, в «Истории первого консула Бонапарте» используются характерные приемы – приуменьшение возможностей героя и мощи неприятеля: итальянская армия была ничтожна, а австрийская огромна, победа сокрушительна («1500 человек оставшихся на месте сражения и 2500 взятых в плен», «было взято 9000 человек в плен») и пр.

Молодой герой, сообщает автор, проявил невиданные качества военачальника, как и Александр, был не только гениальным военачальником, но и любимцем своих воинов. Подобно путешественнику он обладал и многими другими качествами: завоевав Италию, организовал там разумное правление, ввел «светильник наук и художеств в страну, которая была оных колыбелью и которая со времен нескольких столетий погружена была в самое величайшее варварство». Обратим внимание на такой пассаж: «Лишь он предстал, увидели мануфактуры разного рода возвышающиеся, хлебопашество приемлющее новое бытие, торговлю, простирающую свою обращение, и оживленную благосклонностью и ободрениями ей обещанными» [4, 35]. Но это райское состояние продолжалось для героя недолго: «новые еще опасности угрожают ему».

Наряду с военными победами Наполеон одерживал и победы политические. Так, 18 брюмера, начавшее «новую эпоху для Франции», становится отдельной главой восхождения героя к высотам славы: «Единому Бонапарте предоставлено было утвердить здание, материалы которого он изготовил своими победами; уничтожить все заговоры и представить из остатков торжествующую республику» [4, 37]. Он и здесь проявляет мужество и невиданные государственные таланты: «Посреди сих раздоров Бонапарте восчувствовал необходимость как возможно скорее ввести в гавань корабль государства, текущий уже со всех сторон, и подобно новому Александру решился перерезать Гордиев узел, возложить на себя беспредельный отчет так как и беспредельную славу, схватил смело рукою бразды правления...» [4, 38]. Восторженный слог и характерную для эпохи апелляцию к римской мифологии, конечно, следует воспринимать как элемент классицистской эстетики, которая господствовала в русской культуре. Но отношение русского переводчика, конечно, обусловлено и текстом оригинала.

Так, в нем в главе «О великом Сент-Бернарде и его гостинице» описывается пустынная местность на вершине горы, куда взобрался герой: «Там холод бывает чрезмерен, даже среди самого лета. Ни одно деревцо, ни один кустарник не являет там царства прозябения; никакая травка, никакой листок не представляют зрелище приятной зелени; никогда птицы не прилетают отдохнуть туда» [4, 39]. Чтобы подвиг юного героя выглядел более убедительным, автор создает картину «ужасного безмолвия»: «Природа хотела сделать место сие совершенно диким. Обширное, единообразное и печальное нежное пространство, сероватые утесы, взгроможденные ледяные массы, цепи белоснежных гор на необозримом отдалении, ужасное безмолвие, которое прерывается только зрелищем текущих облаков, кои иногда кажутся стремящимися к подошвам гор, а иногда покрывают собою небо; таковы суть мрачные красоты, представляемые природою путешественнику на сих возвышенных точках нашей гемисферы. <...> В пасмурные дни и во время грозы пустынники расходятся по горам, чтоб услуживать несчастным путешественникам, просящим своими воплями вспоможения, и приносить их в монастырь, объятых холодом и ужасом...» [4, 39]. И в таких невыносимо тяжелых условиях Наполеон совершал свои военные подвиги, оставаясь таким же, как и прежде: «имел на себе серую шинель, так как и в первой итальянской кампании», постоянно был на передовой, хотя его генералы «кричали ему, что не его место быть среди огня», разделял со своими солдатами тяготы их службы и жалел, что не ранен так же, как и они; даже побежденные враги не сомневались в его честности и прямоте.

Несмотря на личную скромность, которую подчеркивает в Наполеоне автор, жители Лиона устроили ему торжественный прием: «слух о прибытии его разнесся по всему городу, и вмиг по пушечному выстрелу народ, купечество и все чины, соединенные единодушием удивления и благодарности, наполнили набережные, мосты, улицы и кровли, крича: *Это Бонапарте! Виват! Bravo!* Рукоплескания продолжались до ночи, смешавшись с музыкою, барабанным боем и пушечными выстрелами» [4, 44]. Герой, проявивший невиданное мужество, мудрость военачальника и государственного мужа, оказался скромным человеком, просившим не устраивать ему почестей. Дополнительные штрихи к портрету выдающегося консула автор добавляет при описании его свидания с консулами. Несмотря на страшную усталость, он прервал свой сон и долго говорил о своих походах, причем и здесь проявлял сдержанность и хладнокровие. К тому же он нашел много лестных слов для родителей своих воинов, передавая им письма от сыновей и щедро характеризуя их выдержку. Утром он принял подарок от дам, состоявший из лаврового венка и торжественных стихов, сочиненных в его честь, и приступил к награждению тех, кто отличился в итальянской кампании.

Значительную часть книги Ж.Ф. Дюброка занимает описание внутривнутриполитических и внешнеполитических решений Наполеона: его меры по укреплению экономики внутри страны, проекты строительства, укрепление берегов, направленные на «спокойствие и счастье народа», заключение договора с американскими соединенными штатами, отношения с Англией, Австрией и пр. Его герой оказался в этих делах таким же неутомимым и талантливым, как и в военном деле. Образ, созданный автором «Истории...», написан в соответствии с устойчивой литературной традицией жизнеописаний. Он отражает восприятие Наполеона французским обществом той поры. Русский образованный читатель получил возможность узнать не только о Бонапарте как о война-

чальнике, – о чем много писалось в периодической печати, но и о необыкновенных свойствах его личности, особенностях характера, принимаемых им решениях.

Небезынтересна в связи с поставленной нами целью еще одна публикация тех лет – «Некоторые замечания о первых годах Бонапарте, собранные и выданные на английском одним из его соучеников», представленная как перевод с французского и вышедшая в свет в Москве в 1802 г. В ней, прежде всего, речь идет о становлении личности Наполеона. Во всяком случае, анонимного автора интересуют его республиканские взгляды, которым он оставался верен. «Хотя опасно было объявить себя республиканцем с начала возмущения, Бонапарте почитал за стыд притворяться. Он с восхищением принял правила свободы и равенства; возрадовался, когда увидел определение, которое не признает между людьми другого различия, кроме личных достоинств, и одна мысль оживила его – мысль, что нет более во Франции препятствий, полагаемых предрассудками для дарований. Почти все товарищи порицали в нем такую опрометчивость» [3, 49]. Автор с гордостью подчеркивает строгую дисциплину, которую поддерживал Наполеон, его равнодушие к тому, что было «порочно»: «Благороднейшее честолюбие вело Бонапарте к славе, не уклоняя ни на минуту от пути чести. Истинные его знания доставили ему всеобщее уважение; а искусство обращать их в пользу – счастье» [3, 49]. Он тяжело завоевывал уважение солдат и генералов, которыми ему пришлось командовать, а завоевав его, никогда им не злоупотреблял. С течением времени оказалось, что он обладает такими качествами, которые нужны для подлинного военачальника. «Везде одинаковая твердость, деятельность, острота, любовь к правлению и жажда к славе. То, что нам казалось недостатком, было семя тех великих качеств, которые он должен был со временем раскрыть. Что в нашей нетерпеливой юности производило отвращение, то спустя десять лет должно было возбудить наше удивление» [3, 51]. В ранние годы, таким образом, в Наполеоне уже проявились те качества, которые составят ему славу у современников и потомков.

Таким образом, переводные издания начала XIX в. дают возможность судить о том, каким видела Наполеона русская публика в ту пору. Его образ несомненно был идеализирован. В молодом герое подчеркивалось его сходство, прежде всего, с Александром Македонским, что, вероятнее всего, являлось данью традиции восхваления героя: рано проявившаяся твердость характера и убеждений, личное мужество и готовность беречь солдат, талант стратега и тактика, масштабность замыслов. Однако к этому образу добавлялись черты, присущие и жизнеописаниям царей: Наполеон предстал мудрым государственным мужем, дипломатом, проводящим разумную внутреннюю и внешнюю политику. Этот образ претерпит существенные трансформации уже через несколько лет в связи с изменением российско-французских отношений и новой русской идеологией. Но эта тема требует специального внимания.

Список использованных источников

1. Амбарцумов И.В. Образ Наполеона I в русской официальной пропаганде, публицистике и общественном сознании первой четверти XIX века. Магистерская диссертация [Электронный ресурс] / И.В. Амбарцумов – Режим доступа: <http://www.museum.ru/1812/library/Ambartsumov/index.html>.
2. Б. п. Жизнь и триумфы генерала Буонапарте, содержащее в себе первые его успехи в военном состоянии и славные походы в Италию и Египет, до совершенного завоевания сей Турецкой Провинции / Б.п. // Наполеон Бонапарт: Pro et contra. Личность и деяния Наполеона Бонапарта в оценках российских исследователей. Антология [Автор-составитель О.В. Соколов]. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – С. 22 – 29.
3. Б.п. Некоторые замечания о первых годах Бонапарте, собранные и выданные на английском одним из его соучеников / Б.п. // Наполеон Бонапарт: Pro et contra. Личность и деяния Наполеона Бонапарта в оценках российских исследователей. Антология [Автор-составитель О.В. Соколов]. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – С. 49 – 51.
4. Дюброка Ж.Ф. История первого консула Бонапарте со времени его рождения до заключения Люневильского мира / Ж.Ф. Дюброка // Наполеон Бонапарт: Pro et contra. Личность и деяния Наполеона Бонапарта в оценках российских исследователей. Антология [Автор-составитель О.В. Соколов]. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – С. 30 – 48.
5. Грунский И.К. Наполеон I в русской художественной литературе / И.К. Грунский // Русский филологический вестник. – 1898. – № 3 – 4. – С. 279 – 290.
6. Каганова А. Французская буржуазная революция конца XVIII в. и современная ей русская пресса / А. Каганова // Вопросы истории. – 1947. – № 7. – С. 87 – 94.
7. Казаков Н.И. Наполеон глазами его русских современников / Н.И. Казаков // Новая и новейшая история. – 1970. – № 3. – С. 31–47. – № 4. – С. 42–52.
8. Наринский М.М. Наполеон в современной ему российской публицистике и литературе / М.М. Наринский // История СССР. – 1990. – № 1. – С. 126 – 139.

9. Сироткин В.Г. Русская пресса первой четверти XIX века на иностранных языках как исторический источник / В.Г. Сироткин // История СССР. – 1976. – № 4. – С. 78 – 97.
10. Соколов О.В. Наполеон глазами русских // Наполеон Бонапарт: Pro et contra. Личность и деяния Наполеона Бонапарта в оценках российских исследователей. Антология [Автор-составитель О.В. Соколов]. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – С. 7 – 8. (Русский Путь).

Summary. At the beginning of the XIXth century the Russian perception was under ascendancy of the European Napoleonic myth. The publications translated from French and German introduced an eminent military and state figure. In accordance with character's biography writing tradition the personal Napoleon's bravery and heroism were underlined. But there were added to these genre lines the lines of the monarchs' biographies with their stereotyped elements.

Key words: Napoleonic myth, writing of character's biography, idealization, semantics of the name.

УДК 82. 0

К.А. Титянин

РОЛАН БАРТ О ПРАВДОПОДОБИИ В РЕАЛИСТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Автор статті полемізує з бартівською трактовкою правдоподібності. Барт стверджує, що правдоподібність у реалістичному творі має міфологічну природу, але в цьому міфологічному ключі сам він не може розрізнити концепти «реалізм» і «поетія». Вирішення цієї проблеми пов'язано з виходом з міфологічної свідомості і визнанні реалізму мистецтвом, що аналізує.

Ключові слова: реалізм, Ролан Барт.

Категория правдоподобие, выработанная классическим (в широком смысле) литературным сознанием, становится неактуальной в эпоху реалистической литературы. В эстетике XIX века понятие правдоподобие либо не обсуждалось вовсе, либо было синонимом понятия правда (по мнению Н.Т.Пахсарьян – синонимом понятия «художественная правда» [9]). Причины этого могли быть разными: классический (классицистический) идеал правдоподобия мог казаться как бы уже осуществленным в реализме; возможно, также, что природа реалистической правды была просто недостаточно осмыслена и об этой правде лишь по привычке говорили как о правдоподобию.

Однако сам принцип соотношения классического правдоподобия и реалистической правды можно представить достаточно определенно. Уже в «Драматическом словаре», изданном во Франции в 1776 году, была статья «Правда и правдоподобие», в которой о различении этих понятий сказано следующее: «Правда – это все, что есть; правдоподобие – то, что, по нашему суждению, может быть, а мы выносим свои суждения исходя из нашего повседневного опыта <...> Будучи не без основания не уверенными в бесконечных возможностях вещей, мы принимаем за возможное то, что наблюдаем часто» (Цит. по: [9]).

Из этого понятно, что в классическую эпоху выбор в пользу правдоподобия был хорошо взвешен и тщательно обоснован, а правда относилась к области неструктурированного, хаотического и рискованного. Так вот, реалист как раз и шел на риск и (в пределе) стремился освоить именно «правду», то есть «все, что есть». Вот характерный пример. Бальзак как будто все еще оглядывается на Аристотеля, когда говорит в Предисловии к «Человеческой комедии»: «Я в лучшем положении, чем историк, — я свободнее» (это вариация на аристотелевскую тему «поэзия философичнее и серьезнее истории» Поэтика, IX). Но свою задачу он представлял вовсе не в духе его правдоподобия, а как раз в осуществлении «всего, что есть»: пусть со страхом, но он стремился художественно освоить именно «бесконечное разнообразие человеческой природы», причем при «правдивости в подробностях».

Конечно, неизбежность реалиста, то есть его ориентация на «все, что есть», условна, ее надо понимать как невозможность (неабсолютную) игнорировать какую-либо из сфер, уровней бытия. А осуществить такую установку можно в рамках особой «поэтики непредустановленного на любых уровнях – тематическом, жанровом, сюжетном, словесном» (курсив Л.Я.Гинзбург. – К. Т.) [5, 63].

Все это не означает, что с правдоподобием в реализме больше не считались, его ни в коем случае не отбрасывали, но изменялся его статус: оно становилось только одним из способов познания в рамках широкой реалистической установки на осмысление и анализ (ср. соотнесительное с этим замечание Е.К.Созиной о системе «общих» и «частных» мнений в реалистическом произведении: «частное мнение в процессе осознания массового мнения выполняло задачу формирования литературой метаязыка культуры» [10, 35]). Как самостоятельный предмет для анализа правдоподобие не было интересно, но могло быть одним из средств выявления проблематичности реализма. Именно в этом плане оно и привлекало внимание Ролана Барта (а также Жерара Жеттета, чья точка зрения заслуживает отдельного рассмотрения).

Барт говорит об особом, «новом» правдоподобии в реализме, суть которого (и суть реализма) он стремится уяснить из сравнения с правдоподобием в классических произведениях (классической Барт называет литературу античности, средневековья и классицизма). Разница между ними обнаруживается, как он хотел показать, на уровне повествования. Заметив, что «лишние» содержательные элементы есть в любой повествовательной структуре, «по крайней мере в любом западном повествовательном тексте обычного типа» [3, 393], он различает классическое и реалистическое правдоподобие по их отношению к этим «лишним», «незначимым» элементам. Классическое произведение старается их вытеснить, потому что строится на предельной осмысленности, «тотальной структурированности», а реалистическое – не вытесняет, так как придает особый смысл их «незначимости». Смысл этот в том, что эти «неделимые остатки, образующиеся при функциональном анализе повествования, отсылают» к реальности. А «стоит только признать», что такие детали «непосредственно отсылают к реальности, как они тут же начинают неявным образом означать ее», означать «“реальность” как общую категорию, а не особенные ее проявления» [3, 399]. «Иными словами, – утверждает Барт, – само отсутствие означаемого, поглощенного референтом, становится означающим понятия “реализм”; возникает эффект реальности, основа того скрытого правдоподобия, которое и формирует эстетику всех общераспространенных произведений новой литературы» [3, 399]. «Эффект реальности» в системе рассуждений Барта – мифологическая по природе иллюзия, «референциальная иллюзия», при которой предмет стремится «встретиться со своим выражением без посредников», то есть, без осмысляющего звена – «означаемого», так что при этом «нарушается трехчленная природа знака» (в статье об «эффекте реальности» эта структура такова: «предмет», вещь – «означаемое», то есть, то, как понят, осмыслен предмет – «означающее», то есть материальное средство для выражения смысла). Между тем, заключает Барт, «сегодня задача состоит в том, чтобы, напротив, опустошить знак, бесконечно отесняя все дальше его предмет, – вплоть до радикального пересмотра всей многовековой эстетики “изображения» [3, 400].

Из этого понятно, что для Барта реализм (и новое реалистическое правдоподобие) – прежде всего явления мифологического порядка. Причем Барту важно обосновать это положение как проявление именно современного мифологического сознания (в духе его работы «Миф сегодня»). Ключевое положение тут – мысль о том, что «незначимые» элементы в повествовательной структуре отсылают к «реальности». Доказывая мифологическую природу этой «отсылки», Барт рассуждает так: раз верно, что «незначимые» элементы отсылают к реальности, то верно и обратное – реальность предстает как «незначимое», нечто, не нагруженное смыслом. А природу такой странной реальности Барту помогает объяснить аналогия с современной «постоянной потребностью удостоверяться в доподлинности “реального”», которое как бы не нуждается в осмыслении. Об этом, считает он, свидетельствуют: фотография (то, что “что было здесь”); «репортаж, выставки древностей, туристические поездки к памятникам и местам исторических событий». Интерес к этому современному массовому (мифологическому) человеку «говорит о том, что “реальность” как бы довлеет себе, что у нее хватает силы отрицать всякую “функциональность”, что сообщение о ней совершенно не нуждается во включении в какую-либо структуру и что “там-так-было” – это уже достаточная опора для слова» [3, 398].

Мифологическая природа этого явления описана вполне убедительно, но почему этот его массовый человек стремится удостовериться именно в реальности («реальности как общей категории»), а не, скажем, в «правде», понятии, конечно, столь же мифологическом, как, например, Благо, Логос и т. п.? Ведь сознание такого человека всегда пребывает в реальности (в том, что считает реальностью), не испытывает потребности в ее проблематизации именно потому, что оно целю [6, 97].

Кроме того, в предложенном Бартом мифологическом ключе истолкования реалистического правдоподобия (реализма), сам он не может провести принципиальное разграничение таких концептов, как «реализм» и «поэзия». По Барту, поэзия «сопротивляется мифологизации» тем, что стремится «докопаться не до смысла слов, а до смысла самих вещей (тут Барт ссылается на понимание «смысла» Ж.-П. Сартром, для которого «смысл» – естественное свойство вещей, существующее помимо какой бы то ни было семиологической системы). Поэтому по-

эзия «нарушает спокойствие языка <...> ослабляет до пределов возможного связь означающего с означаемым <...> поэты полагают, что смысл слов – всего лишь форма, которая ни в коей мере не может удовлетворить их как реалистов, занимающихся самими вещами» [2]. Все это, по мнению Барта, делает поэзию «идеальной добычей для мифа», она «присваивается» им целиком и «трансформируется в пустое означающее, предназначенное для означивания концепта «поэзия»» (курсив Р.Барта. – К.Т.) [2]. Из этого понятно, что миф у Барта может «означивать» таким способом любое явление, в том числе и «реализм» со всем его аналитическим строем. Поэтому Барт почти прямо уравнивает «реализм» и «поэзию» в их мифологической устремленности «к самим вещам». Разница между ними – лишь в способе осуществления этого стремления: поэт для этого «нарушает спокойствие языка», а реалист приспособливает обыденный язык для своих художественных целей.

Это означает, что особый подход к реализму, разработанный Бартом в статье «Эффект реальности», оказывается ненужным, если есть описанный выше общий подход мифологического сознания к таким сопротивляющимся мифологизму явлениям, как современная поэзия, математика, реализм.

Все это дает нам право говорить о том, что убедительно описанная мифологическая природа бартовского «нового реалистического правдоподобия» мало что дает для понимания природы реализма.

Вот, например, рабочие определения реализма, которые Барт дважды дает в статье об «эффекте реальности». У него это «вид повествования, где межфункциональные промежутки заполняются структурно излишними элементами» и «всякий дискурс, включающий высказывания, гарантированные одним лишь референтом». Но первое определение не характеризует специфику реализма потому, что сам же Барт говорил, что наличие структурно излишних элементов свойственно любому тексту: «ненужные детали» ... неизбежны: какое-то их количество содержится в любом повествовательном тексте». А второе определение приемлемо только при восприятии понятия «референт» в мифологическом ключе. Не говорим уже о том, что его определения почти наверняка покажутся неудовлетворительными в историко-литературном плане.

Правда в конце своей статьи Барт старается стать вне мифологической точки зрения.

Объяснив смысл мифологического единства «предмета и его выражения» («прямой смычки» референта и означающего, при которой исключается означаемое), Барт говорит и о способе преодоления этого единства. По его словам, вместо «восстановления» референта «во всей его полноте» нужно «бесконечно оттеснять» его все дальше. А это «бесконечное оттеснение» «предмета» (а в словесном искусстве оно возможно только в форме поиска все новых смыслов «предмета») является по его функции в структуре знака тем же осмысляющим посредником, что и означаемое. Бартовское «оттеснение» и есть – своеобразное восстановление исключенного означаемого (способа осмысления предмета). Своеобразие его в том, что восстанавливается не какой-то определенный способ образования смысла, а бесконечное их число, иными словами, бесконечное анализирование вместо конкретного означаемого.

Все это Барт относит к какому-то неопределенному искусству будущего («сегодня задача состоит в том...»), между тем как таким анализирующим искусством был уже классический реализм. Его нет смысла противопоставлять искусству будущего. Ведь реализм как «искусство анализирующее» (Л.Я.Гинзбург) как раз и может «бесконечно оттеснять» свой «предмет», то есть, постоянно осмысляя его (и осмысляя в большей мере, чем «изображая»; к тому же и функция «изображения», которое по смыслу близко к тому, что в статье Барта называется описанием, тоже является во многом осмысляющей, «организованной семантической целостностью», как показывает Д. Корвин-Пйотровська [7, 134]).

И еще один аспект рассматриваемой проблемы: в свете анализирующей направленности реализма видны эти же качества в правдоподобию классическом (конечно, в зачаточном состоянии). Барт о характере классического правдоподобия утверждает следующее (фрагмент, посвященный этому, приводим почти полностью, чтобы не нарушить цепь его рассуждений): «Еще со времен античности «реальность» относилась к сфере Истории и тем четче противопоставлялась правдоподобию, то есть внутреннему порядку повествования («подражания» или «поэзии»). Классическая культура веками жила мыслью о том, что реальность никоим образом не может смешиваться с правдоподобием. Прежде всего, правдоподобие – это всего лишь то, что признается таковым (opinable), оно всецело подчинено мнению (толпы); <...> Далее, правдоподобное – это общее, а не частное, которым занимается История; отсюда тенденция классических текстов к функционализации всех деталей, к тотальной структурированности, не оставляющей как бы ни единого элемента под ручательство одной лишь «реальности». Наконец, в рамках правдоподобия ни один элемент не исключает противоположного ему, так как опирается на мнение большинства, но не на абсолютный авторитет. В зачине всякого классического текста (то есть подчиненного правдоподобию в его древнем смысле) подразумевается слово *Esto* (пусть, например..., предположим...).

Что же касается «реальных», дробных, «прокладочных элементов (как бы лишних, случайных в структуре повествования. – К.Т.), то они отрицают этот неявный зачин и располагаются в структурной ткани без всяких предварительных условий. Именно здесь проходит водораздел между античным правдоподобием и реализмом новой литературы» [3, 398-399].

В этом описании классического правдоподобия у Барта наиболее важны два положения: 1) правдоподобным было то, что «всцело» соответствовало общепринятому «мнению», которое строилось без учета уникального опыта и того, каковы вещи «сами по себе»; 2) при этом общее «мнение» не воспринималось в качестве «абсолютного авторитета». Сочетание этих противоречивых факторов свидетельствует о том, что такой механизм правдоподобия не мог быть стабильным. Поэтому правильнее считать, что сущность такого правдоподобия определяла не тенденция к «тотальному структурированию» описываемого, а тенденция к его осмыслению (осмыслению того, что считали реальностью). Однако Барт, по сути, подготовив такой вывод, все же не делает его. Поэтому без ответа у него остается и более важный вопрос о том, почему вообще в классической культуре, так хорошо понимавшей разницу между мнением о реальности и самой реальностью, все же отстаивалось правдоподобие, основанное на этом ненадежном «мнении». Как раз потому, сказали бы мы, что в рамках этого правдоподобия возможности осмысления «мнения» представлялись довольно существенными. Это видно, например, из того, какую роль в «задаче поэта» Аристотель отводил осмыслению. «Задача» эта состоит в том, чтобы «говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости» («Поэтика», гл. IX). А ведь установление «вероятности» и меры «необходимости» явления предполагает его осмысление (аристотелевский пример этого – «Одиссея», в которой изложены не все события, случившиеся с героем, а выбраны только возникавшие одно из другого по необходимости или по вероятности), и предполагает также выработку мировоззрения (то есть, выбор из ряда возможных представлений о мире), в свете которого только и можно оценить эти вероятность и необходимость. Не случайно же Аристотель как раз в связи с этим и говорит о «серьезности» и «философичности» поэтического творчества. Установка на осмысление явления была и у Горация, признававшего, что вообще-то поэта может «видимость с верных путей сбивать» («Послание к Писонам», 26-27). И Буало, провозглашая свое «Пусть правда выглядит всегда правдоподобно», все время помнит о том, что нельзя обойтись «Без должной помощи труда и размышленья» (Песнь 3, «Поэтическое искусство»).

Конечно, все это говорит лишь о том, что классическое правдоподобие только в принципе (в задаче) было осмысляющим (ср. примерно сходную трактовку «драматического правдоподобия» у О.Гаврильченко [4]). Ведь возможности осмысления в традиционалистскую (термин С.С.Аверинцева [1, 4] эпоху были существенно ограничены: преобладание традиционного сюжетно-образного материала неизбежно вело к формализации и его осмысления. Этим и объясняются, в частности, «львы и оливы» в средневековых описаниях северных стран (пример, на который указывает Барт в подтверждение своих представлений о «чисто дискурсивном» характере классического правдоподобия). Он говорил, что в этих описаниях была «мало существенна правдивость, даже правдоподобие; львов и оливы можно было с легкостью помещать в страны Севера – существенны были одни лишь нормы описательного жанра» [3, 395]. Однако эти нормы, во-первых, вовсе не допускали явной логической (фактической) несообразности (вспомним об общей методологической дисциплинированности средневековой мысли). А во-вторых, нормы «дискурсивного порядка» были по природе своей еще и застывшими во времени логическими аргументами (ср. сходное понимание Маховым средневековых «общих мест», «топосов» Е.Курциуса как «словесных формул, возникших из риторических аргументов» [8, 277]). Аргумент был важен как логическая формула. Если она правильна, то частная неосмысленность в ней («оливы на Севере») могла остаться незамеченной.

Учитывая все это, сущность классического правдоподобия вряд ли можно свести к «мнению большинства»; этому противится его осмысляющая функция.

А подводя итоги всей статьи, можно сказать, что мифологическая природа бартовского «нового правдоподобия» как бы замыкает его на самом себе. Пытаясь преодолеть эту замкнутость, Барт указывал на неопределенное искусство будущего, способное разорвать мифологическую слитность «предмета и его выражения». А на наш взгляд, эту роль выполнял уже классический реализм как искусство анализирующее (при этом правдоподобие в реалистическом произведении имело смысл только как один из способов анализа).

Список использованных источников

1. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С.Аверинцев, М.Л.Андреев, М.Л.Гаспаров, П.А.Гринцер, А.В.Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – Сб. статей. – М.: Наследие, 1994. – С. 3–38.

2. Барт Р. Миф сегодня [Электронный ресурс] / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс; Универс, 1994. – С. 72–130. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/CULTURE/BART/barthes>.
3. Барт Р. Эффект реальности [Электронный ресурс] / 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>
4. Гаврильченко О. Правдоподобие [Электронный ресурс] / О. Гаврильченко // Литература. – М.: Издательский дом «Первое сентября». – 2003. – № 28. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200302801>.
5. Гинзбург Л. О литературном герое / Л. Гинзбург. – М.: Советский писатель, 1979. – 222 с.
6. Грушин Б.А. Массовое сознание: Опыт определения и проблемы исследования / Б.А. Грушин. – М.: Политиздат, 1987. – 368 с.
7. Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська / Пер. з польської З.Рибчинської. – Львів: Літопис, 2009. – 208 с.
8. Махов А. «Историческая топика»: раздел риторики или область компаративистики? / А. Махов // Вопросы литературы. – 2011. – № 4. – С. 275–289.
9. Пахсарьян Н.Т. Эволюция понятия правдоподобия во французской литературной теории от Возрождения к Просвещению [Электронный ресурс] / Н.Т.Пахсарьян // Дживелеговские чтения. – Вып. А. – Ч. II. – Ереван: «Лингва», 2009. – С. 30–40. – Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/pahsaryan-evolyuciya-ponyatiya-pravdopodobiya.htm>
10. Созина Е.К. Эволюция русского реализма XIX века: семиотика и поэтика: Учебное пособие / Е.К. Созина. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2006. – 124 с.

Summary. Author challenges the interpretation of the concept of «credibility» of Roland Barthes. Bart treats realistic «credibility» as the mythological category, but can not distinguish between «realism» and «poetry.» To solve this problem, you need to interpret realism as «the art of analyzing».

Key words: realism, Roland Barthes.

УДК 821.161.1 – 3 Алданов.09

Н.М. Тройникова

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОЧЕРКОВ-ПОРТРЕТОВ М. АЛДАНОВА

У жанрі біографічного нарису проявилися основні особливості белетризованих біографій М. Алданова, зокрема, методи роботи з документальними джерелами: відбір найбільш значущих фактів життя, дослідження різних точок зору істориків, біографів, свідків та ін., реконструкція відсутніх відомостей та їх опис за допомогою вимислу-гіпотези. Письменнику вдається відтворити психологічний вигляд зображуваної особистості завдяки документам, власними спогадами або свідченнями очевидців і дати цілісне уявлення про неї. Герої біографій зображені на тлі історії й в контексті особливої історіософської концепції. М. Алданов приділяє найбільшу увагу внутрішньому світу героя і відтворює зовнішність навколишнього соціально-побутового середовища.

Ключові слова: біографічний нарис, белетризовані біографії, вимисел, історіософська концепція.

Творчество русского писателя Марка Алданова мало известно нашим современникам. Его творческое дарование раскрылось в таких жанрах, как романы, повести, пьесы, киносценарии, рассказы и очерки-портреты. Биографический очерк, наиболее соответствующий художественной задаче беллетриста, изначально предполагал глубокое познание внутреннего мира героя в тесной связи с эпохой и историческими событиями того времени. Основу каждого очерка-портрета составляет авторская концепция изображаемой личности, которая и обуславливает отбор конкретных художественных средств.

Полное совпадение названий очерков-портретов с именем собственным героев ориентирует читателя на объективное восприятие исторического лица в жанре биографического очерка, где центральным героем является реальная историческая личность. При изображении внутреннего

мира героя наиболее ярко проявляется способность портретиста к художественному вымыслу. Автор биографии ведет повествование под определенным углом зрения на события. Точка зрения писателя в биографии является основным стержнем ее композиции. В соответствии со своей историко-философской концепцией М. Алданов выстраивает поэтику исторического жизнеописания.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы выявить основные особенности поэтики очерков-портретов М. Алданова. Писатель-беллетрист, опирающийся на документальную достоверность, следует принципам композиционного и сюжетного оформления биографического беллетризованного очерка как произведения со сложной жанровой структурой. М. Алданов разворачивает биографический сюжет в хронологической последовательности, обозначая в нем место и время случившегося в жизни конкретной исторической личности.

Отдельно следует рассмотреть особенности работы писателя с источниками. А. Чернышев в предисловии к очеркам отмечал, что М. Алданов считал неприемлемым отклоняться от факта [5]. Соотношение «факта-вымысла» в «Портретах» зависит от степени изученности того или иного события и наличия достоверных документов. Очерк-портрет «Мейерлинг и кронпринц Рудольф», по собственному определению писателя, представляет собой роман-фельетон, в котором «...слилось, должно быть, многое: политика и любовь, несчастная семейная жизнь и государственные неурядицы, потеря надежды на развод и общее утомление от жизни, личное, наследственное, родовое...» [1, 571]. Обратим внимание, что в этом очерке М. Алданов заполняет пробелы в истории не фактами и документами, а художественным домыслом, построенном на литературных и культурных ассоциациях. И, тем не менее, такая его реконструкция представляется верной и убедительной, художественное чутье оказывается не менее достоверным, чем исторический факт.

Таким образом, в «Портретах» М. Алданова прослеживаются две тенденции. Во-первых, это стремление к объективности в изображении исторической личности, что влечет за собой включение в текст документальных отрывков, косвенных характеристик героя, ссылок на мнения других лиц. Но, изучая внутренний мир своего героя и создавая художественный образ, М. Алданов также полагается на собственное впечатление от личной встречи с ним либо передает свои ощущения от увиденного на фотографии, картине и др.: «Я никогда не видел Мата Хари. Видел, однако, все ее портреты, их осталось довольно много. <...> Черты лица у нее были неправильные и довольно грубые. Но, по-видимому, было в ней и большое очарование. <...> Это была очень умная и одаренная женщина, с необычайным темпераментом, жадно любящая жизнь, жадно любящая позы и эффекты, взбалмошная до истеричности и болезненно лживая» [2, 62-63].

М. Алданов был мастером в создании кратких, но очень выразительных образов. С помощью определения Жореса, хорошо знавшего банкира, писатель создает художественный образ своего героя Кайо и дополняет его своими комментариями: «...в нем сочетаются шекспировский герой, денди Бальзака и политический делец, сорвавшийся со страниц Макиавелли. Это замечание <...> должно быть близко к истине. Шекспировский характер судьбы Жозефа Кайо позднее выяснился довольно наглядно. В его дендизме не усомнится тот, кто хоть раз видел и слышал этого надменного, элегантного человека <...> Но макиавеллический элемент в нем, кажется, Жоресом преувеличен» [1, 641]. Художественный образ любовницы Рудольфа создан на основе литературных коннотаций: «Мария Вечера была немного Наташа Ростова, немного тургеневская Елена и даже немного “мы увидим все небо в алмазах”...» («Дядя Ваня» А.П. Чехов) [1, 564]. Так, одним из способов мемуарного изображения героя в очерках-портретах М. Алданова стало портретирование. Эволюция писателя прослеживается на разных уровнях портретного изображения: физиологическом (меняется внешний облик): «В холл вбегают старый человек; на нем нет ничего, кроме набедренной повязки. Надо ли описывать его наружность и костюм, – если это можно назвать костюмом? Внешность Ганди известна теперь каждому, как известны всему миру физиономия и шляпа Чарли Чаплина. Больше всего поражает необычайная худоба Махатмы. Его ноги – две спички, воткнутые в сандалии. Первое впечатление – как такой человек может жить? И второе – необыкновенная подвижность этого неестественно худого, слабого человека» [2, 383-384] и психологическом (меняется внутренний мир): «Кризис Ганди был особенно глубок потому, что ему пришлось оглянуться и на себя, и на всю свою жизнь, и на собственное отечество» [2, 369]. Особенностью создания внешнего облика героев М. Алданова является то, что описание наружности биографического персонажа строится по принципу мозаики из точных реальных штрихов, выделенных в воспоминаниях писателя или современников: «На пороге между двумя взводами конвоя появляется Гитлер. Громовые рукоплескания длятся несколько минут. Невысокий, мертвенно-бледный человек, со злыми сверкающими глазами, в полувоенной форме, украшенной свастикой...» [2, 144]. Мемуарные свидетельства включаются М. Алдановым в ткань повествования как документально-доказательство художественной версии: «Я еще застал в живых кое-кого из коммунаров, я слышал Вальяна, видел Рошфора. Первый из этих революционеров напоминал по внешности бухгалтера, второй – маркиза (он и был, впрочем, аристократом)» (очерк-портрет «Клемансо») [2, 204]. С одной стороны, писатель становился соучастником событий, подчеркивая свою сопричастность

к ними. С другой стороны, такие живые воспоминания придали очерку еще большую убедительность и позволяют взглянуть на события под разными углами зрения.

«Чужое слово» в биографическом тексте очерка является одним из способов поиска правды о герое. Следовательно, мы полагаем, что цитаты и реминисценции «позволяют биографу быть предельно экономным, достигая наивысшей выразительности и подлинности» в создании не только отдельных черт, но в целом всего образа героя, исторической личности [3, 295]. Это обличает художественную литературу, придает портретам образность.

«Портретам» М. Алданова в высокой степени свойственна цитация. Размышляя о роли цитации в литературных произведениях, Л.Я. Гинзбург писала: «Чужие слова всегда находка, их берут такими, какие они есть; их все равно нельзя улучшить и переделать. Чужие слова, хотя бы отдаленно и неточно выражающие нашу мысль, действуют как откровение или как давно искомая и обретенная формула. Отсюда обаяние эпитафий и цитат» [3, 363]. Думается, что именно в беллетризованной биографии обращение писателя к образам из культурно-исторического прошлого обосновано ее жанровой сущностью.

Цитаты у М. Алданова встречаются в двух основных видах: точные, а именно с указанием автора, и неточные, то есть без указания авторства, оборванные или сокращенные, пересказанные своими словами. Как первый вид цитирования, так и второй многообразно представлены во всех очерках-портретах писателя и затрагивают целый ряд различных сфер искусства таких, как музыка, литература, театр и другие. В очерке-портрете «Клемансо» М. Алданов дословно цитирует философов: «И на этом страшном потрясении оправдалось слово Шопенгауэра: “Представить себе огромную массу в быстром движении ужасно...”» [2, 203], политических лидеров: «“Вовсе не нужно верить, для того чтобы действовать”, – сказал Вильгельм Оранский, и эти слова могли бы быть эпитафией бурной жизни Жоржа Клемансо» [2, 228], поэтов: «Гейне говорил о Мейерберс: “Он будет бессмертен всю свою жизнь и даже немного дольше, потому что он заплатит вперед”. Теперь многое изменилось; если есть восторженные биографы у любого Рокфеллера, то есть они и у Свердлова, и у Камо...» [2, 178] и многих других выдающихся людей. Цитация мыслителей, философов, государственных деятелей необходима очеркисту для подтверждения собственных мыслей. Вместо развернутых рассуждений М. Алданов использует готовый афоризм, принадлежащий авторитетному лицу.

Культурные коннотации затрагивают сразу несколько областей знаний и искусства: оперу: «<...>Черчилль прочел в газетах телеграмму: на Кубе вспыхнуло очередное восстание. <...> Кубинцы сражались, кубинки венчали героев, – “Кармен” в ту пору уже совершила свое победное шествие по Европе после первоначального провала, который свел в могилу Жоржа Бизе» [2, 316-317]; историю: «А так как тратиться молодой воин не хотел или не мог, то он, по собственным его словам, решил следовать наполеоновскому правилу: “война должна оплачивать войну» и предложил свои услуги газетам в качестве военного корреспондента» [1, 317-318]; «как в пору Ричарда Львиное Сердце» [2, 319]; литературу: «В вальтер-скоттовской фантазии Черчилля<...>» [2, 319]; «султан Абдул-Гамид в романе Клода Фаррера “Человек, который убил”» [2, 319]; «Не буду подробно рассказывать историю его побега, – это совершенный Майн Рид» [2, 321]; «Ее отец, полужурналист, полубанкир, имел довольно бурное прошлое в духе романов Джека Лондона, если не Фенимора Купера» [2, 315]; политику: Писатель цитирует известное изречение Жюль Ферри – французского политического деятеля: «Люди, имеющие характер, имеют обыкновенно плохой характер» [1, 636]; театр: «Мата Хари предлагает открыть доктору три секрета – один даст ему любовь, другой золото, третий вечную жизнь. Может быть, она видела на сцене “Пиковую даму”?» [2, 72]. Ярким примером искусного сочетания культурных коннотаций является описание карьеры французского банкира и финансиста. Писатель объясняет непродолжительность успеха Кайо на политическом поприще тем, что Эдуард Эррио, председатель Палаты Депутатов, выступил категорически против «диктатуры»: «Палате, очевидно, послышался плеск волн Рубикона. Министерство Кайо-Бриана пало. На небе, после долгого пребывания за облаками, вновь показалась звезда Пуанкаре» [2, 640]. В описании есть две коннотации. Первая – историческая – Рубиконом называли пограничную реку Древнего Рима, которую перешел Юлий Цезарь после завоевания Галлии. Цезарь не имел права этого делать, он преступил закон, желая показать всем, что он должен быть единовластным правителем Рима. Вторая коннотация относится к области науки. Пуанкаре – французский математик, физик, астроном и философ. Первым объектом, привлечшим внимания Пуанкаре еще в раннем детстве, была звезда. Будущий ученый настолько был впечатлен этим таинственным телом, что впоследствии серьезно занялся астрономией.

«Портреты» опираются на документальный материал, отобранный в соответствии с художественным замыслом биографа. Доминирующим принципом художественного метода М. Алданова в изображении жизни исторических героев стал синтез фактографического и беллетризованного материала. В интерпретации биографических фактов и оценках личности героя раскрывается позиция автора, его взгляды на историю, революцию, судьбу России.

Список використаних джерел

1. Алданов М. Портреты: В 2 т. / Марк Алданов. – М.: «Захаров», 2007. – Т. 1. – 688 с.
2. Алданов М. Портреты: В 2 т. / Марк Алданов. – М.: «Захаров», 2007. – Т. 2. – 640 с.
3. Гинзбург Л. Из старых записей // Гинзбург Л. О старом и новом. – Л.: Советский писатель, 1982. – С. 356.
4. Померанцева Г.Е. Биография в потоке времени: «Жизнь замечательных людей»: Замыслы и воплощения серии / Г.Е. Померанцева. – М.: Книга, 1987. – 336 с.
5. Чернышев А. Четыре грани таланта Марка Алданова // Алданов М.А. Истоки: Избранные произведения: в 2 т. / А. Чернышев. М.: Известия, 1991. – Т. 2. – С. 494-507.

Summary. The main features of fictionalized biographies by M. Aldanov were revealed in the genre of biographical sketches, including methods of work with documentary sources: the selection of the most important facts of life, the study of different perspectives of historians, biographers, witnesses and others, reconstruction of missing facts and their description using fiction-hypothesis. The writer managed to reconstitute the psychological character of the depicted individual with the help of documents, his own reminiscences or witnesses' evidence and give the perceptual view of it. Heroes' biographies are depicted on the historical background and in the context of historiosophical concept. M. Aldanov pays most attention to the inner world of the hero and reproduces the appearance of the social and domestic environment.

Key words: *biographical sketch, a fictionalized biography, fiction, historiosophical concept.*

УДК 891.161.1-31.09:316.723-055.2

Г.А. Улюра

СКОПОФІЛІЯ ТА ІДЕНТИФІКАЦІЯ В СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ: «ВЕЛИКИЙ ІНШИЙ»

В статті аналізуються погляд як спосіб (само)тотожності, пов'язаний в сучасній російській жіночій прозі з позитивним дієвим усвідомленням жіночої ідентичності. Виразні засоби, які корелюють з діалектикою зору і погляду, в жіночій творі, з одного боку, є свідченням історії, що відбулася (те, що побачили може стати тим, про що розповіли), з іншого боку – вони репрезентують зримість на рівні коду, котра руйнує цілісність наративу. Оповідач за таких умов постає в функції спостерігача та посідає місце «недостовірного автора». На матеріалі прози Олени Долгопят, Світлани Василенко та ін.

Ключові слова: *російська література, жіноча проза, тіло, гротеск, скопофілія.*

На початку 2000-х років російська прозаїк Наталія Смірнова оприлюднила збірку «Фабрикантка». Критика здебільшого гаряче привітала цю невеличку книжку, зауваживши її серед вельми значної літературної активності російського 2001-го. Справа, либонь, не у вражаючій оригінальності авторського стилю жінки-прозаїка чи особливій тенденційності її літературної заявки (хоча наявне і перше, і друге), а в тому, що мала проза Смірнкової на часі співпала з відповідними уявленнями про оповідний стиль жіночої прози. Система образів, де є Він і Вона та хтось непевний і невизначений Третій, пов'язаний з ними стосунками не суперництва, але залежності та панування, знаходить в художньому стилі Смірнкової свою відповідність у певному корпусі виразних засобів, що вони корелюють з дихотомією «зір – погляд» і зчитуються як «жест», та у способі нарації, в якому оповідач є завжди безпосереднім спостерігачем подій і відтак посідає місце «недостовірного автора». Олег Дарк слушно звертає на цю особливість прози Смірнкової і визначає її в якості типової для літературної репрезентації жіночого: «Чуттєвість до стороннього погляду – жіноча якість. В творах Смірнкової завдяки “чужим очам” все і “відбувається” – тому що може бути побаченим. Ця віртуальна побаченність, видовищність спричинює майже катування. Чоловіки і жінки роздивляються один одного і зачаровані тим. І всіх переслідуює хвороблива думка про те, що до них придивляються. “Третій”. “Третій” – тому що в кожній сцені (а це “сцени”) діють зазвичай двоє, ідеальне число для видивляння. Якщо час від часу збираються троє, то саме тут і втілюється глядач» [2]. Акцентуємо в спостереженні Дарка те символічне і семантичне навантаження, яким авторка і комплементарний їй критик наділяють проблему погляду в жіночій прозі, зокрема в системі образів, пов'язаних з позитивним, «дієвим» усвідомлення жіночої іден-

тичності. Семантичне навантаження зору виходить з переваги, яку надає європейська культура почуттям, що стосуються віддалення суб'єкта від об'єкта, а ще більше – можливості знакового опосередкування процесів сприйняття. Звідти походить взаємозамінність та взаємодія процесів бачення та називання. Назвати те, що зараз ми не бачимо чи взагалі не можемо побачити – це значить організувати з допомогою мови простір для бачення. Побачити можна лише те, що уже назване. На історичному етапі в такому контексті маємо «перерозподіл» в романному письмі зримого і говореного: завдяки оповіді-опису унаочнюється ненаявне видиме. І тут зокрема актуалізується питання про того, хто володіє компетенцією бачити та здатністю назвати. І знову Дарк про Смірнову: «Значить, ми маємо справу з міфом про жінку, який виникає завдяки чоловічому погляду. Ним твориться. Жінки, як і годиться міфологічному персонажу, у творенні міфу участі не беруть. Вони в ньому живуть. Жінка-письменниця робить вигляд, начебто з цим міфом погоджується. Без цього конкретного “начебто” не було б її творів» [2].

Зір в своїй безпосередній перцептивній функції і погляд як символічний акт ідентифікації завжди реалізуються в стосунках взаємності, але не рівності. Цим погляд принципово різниться від дотику: дотик позначає стосунки двох тіл, що взаємно конституують один одне (а отже йдеться про можливість насолоди), погляд в односторонньому порядку формує об'єкт бажання. Натомість саме зближення погляду і дотику дозволяє говорити про насилля погляду – тему принципову для пострадянської жіночої прози, тим більше феміністичного її сегменту.

Феміністська критика другої хвилі наполягала, що в традиційному і сучасному мистецтві жіноче тіло завжди є об'єктом чоловічих вуайеристських фантазій, на просторі яких реалізується право на володіння [11; 12; 5]. Чоловік, котрий дивиться, начебто відтворює смисл, жінка, на яку дивляться, є носієм смислу. Тетяна Ровенська, взявши до роботи цей критичний підхід, проаналізувала російські жіночі тексти початку-середини 1990-х років в контексті жіночих ініціацій, в яких важливим фактором виявилось насилля погляду-дотику. Дослідниця звернула, зокрема, на два оповідання – Олександри Карпової «Лови хрущів» і Елли Орешнікової «Дощі в проточному провулку» та на повість Світлани Василенко «Шамара» [11]. В проаналізованих випадках ситуація прямого загрозливого споглядання так чи інакше передуює ситуації згвалтування і супроводжується цинічними хамськими коментарями на кшталт «Гей ти, цицяста, йди краще з нами! Ми тебе помацаємо» (з твору Карпової) або «Дівочка-целочка, ти до кого прийшла?» (з «Шамари»). Подібні епізоди Ровенська розглядає як випадки соціально-тілесної ініціації молоді жінки. Важливим виявляється, що у творах Орешнікової і Карпової відповідний сюжет переказується нейтральною розповідачкою, носійкою інфантильного тіла дитинства – молодшою сестрою чи молодшою подругою. Дівчата, до яких були зверненні брутальні чоловічі погляди та їхні різкі слова, на подив маленької дівчинки-розповідачки, не так ображені, як відзначені цим поглядом – вони тішаться, що їх помітили в якості бажаного жіночого тіла. Цей погляд, – підсумовує дослідниця, – означає момент, коли жінка втрачає право на свободу свого тіла, об'єктивується, але об'єктивується (майже) добровільно, бо саме на цих умовах вона мусить увійти в нову соціальну групу і посісти своє місце у відповідній ієрархії статево спроможних індивідів.

Погляд, який брутально оцінює і таким чином формує тіла героїнь, стосується зокрема заборонного «викриття» скритих якостей предмета, наразі тіла як предмета. Він бачить і вказує на те, що бачити не слід. Отож легко упізнається обома сторонами в якості порушеного табу – звідти і ситуація спокуси, на яку реагують знову ж такі обидві сторони. Валерій Подорога зауважує подібну «феноменологічну взаємність» тіла, що сприймає – «тіла, яке прагне стати ідеальною відзеркалюючою поверхнею; це слід розуміти в тому смислі, в якому воно може мати ідеальне сприйняття: все, що сприймається і сприймається повністю, до кінця, потрапляє до широкого кола проявів буття якими вони є самі по собі» [7, 16]. Взаємність формуючого погляду проявляється в обоїльній нестачі – погляду бракує об'єкта бажання, його нестача – це плоть Іншого, а отже і власна, яка спроможна проявитись лише в плоті Іншого. Але у творах Орешнікової, Карпової, Василенко та у відповідних роздумах Ровенської йдеться навіть не про цікавість, що прагне видовища, тут чоловічий погляд наглядає. Якщо це і є цікавістю, це – цікавість закону. Чоловічий прямиий погляд в описаних ситуаціях є реалізацією ієрархічних стосунків: погляд спрямований на тих, кого має упредметнити/об'єктивувати відповідно до завдань демонстрації влади. Інше питання, що такий погляд в якості методу регулювання не означає дуальної ситуації: стати суб'єктом завдяки подібній регуляції формуючого погляду неможливо, адже він не є простою конфронтацією того, хто бачить і того, на кого дивляться. Тут завжди є Третій, якого і стосується напряму питання влади, воно ж – питання правил відповідної соціальної гри. На цьому етапі слід визначитися: влада – вона не обходить напряму примус, радше навпаки. Фізичне насилля, з яким пов'язані «крайні» випадки примусу, – це зрештою є підміною власними діями дій інших людей, які – дії – влада не спроможна «стимулювати». У такий спосіб примус виявляється кінець-кінцем відмовою від права управляти. У відносинах примусу будь-яка можливість вибору відкидається (і це конче важливо для мотивації російської пострадянської жіночої прози).

У такому контексті прямий чоловічий погляд, в якому таїться загроза насильства і який реалізує свою цивілізаційну спроможність «надзирати і карати» – погляд безсилий (в психоаналітичному сенсі поняття). Адже завжди поруч є Третій, Великий Інший (за термінологією Жака Лакана), від котрого мусять скривати свої правдиві наміри і той, хто споглядає і та, на яку дивляться.

Героїня оповідання «Метелик» Світлани Василенко – трирічна дівчина – роздивляється метелика, що сів на її долоню. Ця замальовка – почасти спогад, почасти притча – надає авторці матеріал для роздумів над межами тіла як кордонами екзистенції. Дівчина стоїть у яблуневому садку, який був посаджений у день її народження (зараз дерева вищі за неї), метелик спускається їй на руку, «невагомий, начебто неіснуючий, начебто *привидівся* мені» [1, 177]: «І раптом здивовано зазирнув в самі очі мої. Він навіть мовби ахнув, здивувавшись. Напевне, я здавалася метелику яблунею, він сів на руку, як на гілку, і раптово зауважив, що у яблуні є очі. Ми дивилися один одному в очі довго-довго. Знерухомівши, боячись поворухнутися, стояла я – чорноокою яблунею стояла» [1, 178]. Під поглядом метелика дитина відчуває себе яблунею, перетворюється на яблуню: «Я стояла така величезна перед відкритим світом і така маленька під чийось поглядом» [1, 178] – і це відчуття екстатичне. Але метелик відлітає, дівчина знову стає дитиною, її оточують яблуні та «пелюстки їхні сурові і прохолодні» [1, 179]. Складна система ідентифікації дівчини-героїні отримує в оповіданні символічне потрактування: в оригінальному тексті – в якому метелик є «жіночою» бабчкою – йдеться зокрема й про символічний простір жіночої містерії. Але стосується вона напряму форм відчуження тіла. Під дією чужого погляду (спорідненого в «жіночій утопії», але все ж таки притаманного Іншій) дитяче тіло героїні, яке править за цілісне її Я, розпадається; відчужене тіло не можливо тут перевести ні в самовідчуття, ні в відчуття Іншого, тобто у спів-переживання. Дівчина не є більше дитиною, але не є вона й яблунею, якою її бачить метелик. Тіло, як і годиться, все ще належить їй – вона відчуває себе нижчою чи вищою за яблуні, посаджені на її честь, водночас з тим, коли уявляє себе яблунею. Але простір смислу, пов'язаний з тілом, дівчині після появи метелика не належить. Простір смислу тепер посідає погляд Іншого, він же означає усвідомлену межу буття героїні. Ефемерний погляд метелика стосується в творі Василенко роботи влади настільки, наскільки зустріч дитини з комахою є тут першим зіткненням людини зі смертю.

Відношення до погляду як до автономного суб'єкту, відокремленого від Третього, наближує світ видимого (такий, яким він постає у Василенко) до примату сформульованого у свій час в «Бутті і ніщо» Сартра парадоксу «не можна водночас сприймати світ і погляд, фіксований на нас, можливе лише одно з двох». Адресований героїням жіночої прози погляд закріплює їх у просторі, буквально втілює, робить уразливим. Але зрештою цей погляд є нічим іншим як прямої відсилкою до їхньої, героїнь, самототожності. Значущим виявляється натомість спосіб організації жіночого тексту, коли в роботу вступає, скажімо так, подвійна поетика образів, пов'язаних із зором і поглядом. З одного боку ці образи як цілісні «картинки» постають свідоцтвом певної історії, яка відбулася, бо її змогли побачити (а історію можна розказати!), з іншого боку – маємо зримість на рівні шифру, яку руйнує будь-яка спроба наративізації. Приклад такого кшталту творів в жіночій прозі сучасної Росії – «Гардеробник» Долгопят.

Повість Олени Долгопят складається з трьох нерівних частин.

Події першої припадають на 1983 рік. Софія, героїня-студентка, є свідком смерті (цілком природної) університетського гардеробника Серафіма. (Імена героїв, ясна річ, не випадкові та розігрують свій алегоричний сюжет). Несподівано вона стає його спадкоємицею – людини, з котрою за життя не мала якого-небудь контакту: «А я жодного разу не чула його імені. І голосу не чула, і погляду не стрічала» [3, 13]. Відзначимо перехід від імені до голосу, від голосу до погляду, що має означити ступінь і послідовність зближення людей в художньому світі Долгопят. Так, Софію «переслідують» погляди: їй здається, що на неї дивляться, коли вона не бачить; що за нею стежать, коли вона, розвітавшись з випадковим співрозмовником (скажімо, університетською прибиральницею чи буфетницею), іде далі в своїх справах; щоб полюбити Москву, яка має тепер стати її містом, дівчина уявляє, як за вікнами старих особняків з'являються обличчя людей, що сховалися і дивляться на неї. Втім, в сюжеті «Гардеробника» саме Софія є «активним» поглядом і голосом, вона спостерігачка і розповідачка; «робота» її образу в повісті перетворюється на метафору в душі Емануеля Левінаса: інший, глядячи на мене, мене передивляється. Дівчина мешкає за містом, стежить за порядком в дачному будиночку дядьки-москвича, покинутому на зиму. «Що значить приглядати за будинком?» [3, 16] – акцент на цьому дієслові, ще й майже на початку повісті не-випадковий (тим паче з огляду на економний щодо виразних засобів стиль письменниці [9]). В речах гардеробника Софії трапляється стара кіноплівка, на якій зображена жінка в хутрах, що їсть морозиво на стадіоні. Кількома днями раніше Софія спостерігала за цією жінкою вживу, на стадіоні «Спартак» (його відвідував гардеробник, дівчина наслідувала йому). Кіноплівка майже п'ятдесятирічної давнини, яку вона нині бачить, «знята була начебто з мого погляду» [3, 16]. А хлопець, з яким Соня має еротичні стосунки, зізнається, що не кохає її, але «ти наче весь час дивишся на мене, навіть вночі, коли я сплю» [3, 31].

Друга частина «Гардеробника» – 1937 рік, реконструйований за однойменною повістю, презентованою як фантастична (навіть «занадто-фантастична») і написаною, очевидно, Серафімом. Кіномеханіка Івана запрошують до секретної кіностудії, де знімають і досліджують людські сни. Він ретранслює кіноплівку зі снами, спостерігаючи за фільмами з буди кіномеханіка, згодом безпосередньо бере участь у реконструкції снів як актор: «Якось дивно мені ставало, коли я розумів, що бачу чужі сни. І себе бачив в чужому сні. І сни ці були реальніші за мої власні» [3, 37]. Водночас з тим Іван закохується у жінку-науковця, зі смертю (здається, вбивством) якої кінофабрику закривають. Проте, тут переходу від пасивного до активного споглядання не відбувається: хлопець милується жінкою у трамваї, випадково отримує у власність фрагменти її снів, ретельно їх вивчає протягом цілого свого життя (саме їх бачить у 1983 Соня) та й по всьому. Не будучи за природою своєю суто об'єктом, людське тіло здатне переживати різні фізичні і психічні стани, в яких тіло набуває об'єктності: серед них – тіло, на яке дивляться, тіло оголене, тіло, якого торкаються тощо. Опосередкований кіноплівкою погляд Івана надає тілу (зокрема, жіночому тілу коханої) ще один вимір об'єктності: тіло, яке снить і яке снять.

Дата, котрою означений третій фрагмент повісті – 3156. Очевидно, не фантастичність її, а умовність приваблює оповідачку. Щодо останньої: це Софія, яка читає книжку, котру перед смертю читав Серафім. Якийсь англомовний роман про викрадача снів, стурбованого, що не можна викрасти всі сни, адже зрештою кожна людина має побачити хоча б один, але тільки свій. Міркування фантастичного героя підтверджують уже виказані раніше Софією: «Ніколи не повертається до нас те, що раз побачили, закарбували в пам'яті на коротку мить. Насправді все існує раз і назавжди. І кожна мить вічна» [3, 47].

Звернемо на два синонімічні фрагменти. В першому сусідка по комунальній квартирі переконує Івана бути простішим і не усамітнюватися: «Не задумуйся, інколи і з людьми будь. Люди, вони все бачать, все помічають» [3, 40]. При цьому йдеться їй не про соціальні контракти виживання у страшному 1937 році, а про те, що відмежовуючись від можливості порівняння себе з іншими людьми (від чужого погляду), можна втратити здатність усвідомлювати себе як окремо взятую особистість. Люди, які все бачать і помічають, – це не лише якісь інші люди, а й сам Іван. В другому епізоді Софія, підіймаючись на поверх гуртожитку, де вона має проживати в компанії дівчат-першокурсниць, а надає перевагу покинутому зимньому дачному селищу, впритул підходить до спільного для всього поверху дзеркала: «Я зупинилася перед ним. Точніше, мене зупинила думка, хто я – збоку? З боку іншої людини, іншої свідомості. Та чи бачать мене інші люди? Чи я невидимка і видима лише от цим очам в дзеркальній прохолоді скла, оточеного тіннями» [3, 23]. Згадаймо, як Морис Мерло-Понті називав дзеркало до-людським поглядом: «Дзеркало може з'явитися тому, що я є те, що бачить і те, що бачать водночас, що існує певного кшталту рефлексивність чуттєвого і дзеркало її відбиває та відтворює (...). Привід дзеркала виштовхує назовні мою плоть; тим самим те невидиме, що було і є в моєму тілі, відразу набуває здатності наділяти собою інші побачені мною тіла. З цього моменту моє тіло утримує сегменти, що запозичені у тіл інших людей, так само, як моя субстанція переходить до них: людина для людини виявляється дзеркалом» [6, 23]. На сюжетному і тематичному рівні повісті Долгопят в це дзеркало «людина для людини» дивляться водночас і студентка, і гардеробник, воно є для них формою відкриття двійника, зокрема, двійника протилежної статі. Та й поява цілком реального, а не метафоричного гуртожитського дзеркала виявляє себе акурат в «центрі» композиції повісті, перед тим, як Соня знайде кіноплівку і право голосу перейде до Серафіма. Самітники Соня і Серафім вирішують у такий спосіб стосунки між собою і з Третім. Той, на кого вони дивляться, постає в ролі об'єкту, готового у будь-яку хвилину стати суб'єктом, здатним об'єктивувати того, хто дивиться. Перехід у «Гардеробнику» від напруженого спостереження до параноїдального жаху стеження, від насолоди візуалізації до відчайдушного прагнення бути побаченим, що вони стосуються рівною мірою обох героїв – це перехід від «суб'єкт-об'єкт» до «об'єкт-суб'єкт». Серафім пильнує Соню, Соня вдивляється в Серафіма – вони є один для одного тією межею, що вказує на право володіння суб'єкта, за якою існують невідомі світи Інших. Підкреслена химерність начебто фантастичного сюжету таємничої спадщини гардеробника за рахунок фрагментарності та «недосказаності» монтажу має, до речі, ту саму межову природу.

Лакан говорив про потяг, пов'язаний з поглядом, як про «безіменну субстанцію, з якої я сам – той, хто бачить – себе виключаю» [4, 91]. Візуалізація і скопофілія в російській жіночій прозі здебільшого прямо не стосується насильства ідентифікуючого погляду та конструювання жінки (навіть ширше: гендеру) як видовища. Тут йдеться про взаємодію з символічним порядком: погляд в жіночій прозі є джерелом конфлікту, пов'язаного з маскарадом жіночності, в даному випадку – з відкиданням можливості нарцисивної ідентифікації як такої в будь-якому контексті статі. В сюжетах «споглядання» жіночий погляд є тим, що формує повсякденність, в простір якої потрапляє і жіноче тіло. Жіноче – не біологічне, ясна річ, а перформативне – в творах сучасних письменниць за допомогою погляду контролює і формує цю повсякденність. Крупний план (вла-

да прямого погляду) в російській жіночій прозі повсякчас замінює віддалену перспективу (комфорність публічного простору). І тут варто пригадати думку Нормана Дензін, який зауважив, що «жінка, наділена владою дивитися, вивільняє погляд, який руйнує порядок, стирає межі між чоловічим і жіночим» [10, 140], та, залучивши контекст новітньої російської жіночої прози, приєднатися до неї як до прогнозу і застереження.

Список використаних джерел

1. Василенко С. Бабочка / С. Василенко // Звонкое имя. – М.: Молодая гвардия, 1991. – С. 177–179.
2. Дарк О. Сороколетняя Женщина [Электронный ресурс] / О. Дарк // Русский журнал. 2001. 17 декабря. <http://old.russ.ru/krug/kniga/20011217.html>.
3. Долгопят Е. Гардеробщик / Е. Долгопят // Новый мир. – 2005. – № 2. – С. 11–47.
4. Лакан Ж. Семинары. Книга XI (Четыре основные понятия психоанализа) / Ж. Лакан. – М.: Гнозис/Логос: 2004. – 304 с.
5. Малви Л. Размышление о статье «Визуальное удовольствие и нарративное кино», навеянное фильмом Кинга Видора «Дуэль на солнце» (1946) / Л. Малви // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000. – М.: РОСМЭН, 2005. – С. 206–216.
6. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
7. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992-1994 годов / В. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 340 с.
8. Ровенская Т. Как стать «настоящей женщиной», или практики телесной женской инициации глазами современной женской прозы / Т. Ровенская // Гендерные исследования. – 2003. – № 9. – С. 24–46.
9. Фрумкина Р. Тушь, перо (Елена Догоят. Гардеробщик. М., 2005) / Р Фрумкина // Знамя. – 2006. – № 11. – С. 210–211.
10. Denzin N.K. The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze / N. K. Denzin. – London-New Dehli: Sage, 1995. – 141 p.
11. Kaplan E. Women and Film: Both Sides of the Camera / E. Kaplan. – New York: Methuen, 1983. – 259 p.
12. Modeleski T. The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory / T. Modeleski. – New York: Methuen, 1988. – 149 p.

Summary. The article analyzes the gaze as the means of (self)identification, connected in modern Russian women's prose with the positive active realization of woman's identity. Expressive means, correlating with the dialectics of vision and gaze, in women's text, on one hand, are the evidence of the story that happened (what was seen can be told about), on the other hand – represent the visibility on the level of code, which destroys the wholeness of the narrative. The narrator under such circumstances acts as the observer of events and takes the place of the "unreliable author". On the material of prose by Yelena Dolgopyat, Svetlana Vasilenko et al.

Keywords: Russian literature, women's prose, body, grotesque, scopophilia.

УДК 811.111'38

С.М. Федірко

СТИЛІСТИЧНІ ТА ПРАГМАТИЧНІ МАРКЕРИ АВТОРИТАРНОГО ДИСКУРСУ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ)

У статті досліджуються види дискурсу та визначається, до якого різновиду належить авторитарний дискурс. На конкретних прикладах продемонстровано стилістичні фігури та визначено прагматичні маркери авторитарного дискурсу.

Ключові слова: авторитарний дискурс, стилістичні фігури, прагматичні маркери, дискурсивний аналіз, комунікативні процеси, ілокутивна мета.

У лінгвістиці кінця ХХ – початку ХХІ століття спостерігається особливий інтерес до дискурсивного аналізу, теорії мовної особистості, теорії мовленнєвого впливу. У фокусі лінгвістичних досліджень знаходиться людина з усіма її психологічними складовими і станами, формами соціального існування і культурної діяльності [1]. Антропологічна спрямованість лінгвістичних розвідок, урахування людського фактора як чинника комунікативних процесів посідають нині

чільне місце у мовознавчих студіях [5; 3]. Питання про те, що таке дискурс, стає основою нової парадигми лінгвістичного знання, яка дістала назву когнітивно-дискурсивної [6; 8]. З'являється все більше праць, присвячених різновидам дискурсу, наприклад, політичному, науковому, рекламному, педагогічному, аргументативному, спонукальному, судовому, медичному.

Досліджуються види дискурсу як за сферами комунікації, так і за характером комунікації. Авторитарний дискурс належить до різновидів дискурсу за характером комунікації і має зони перетину з різновидами дискурсу за сферами комунікації.

Оскільки авторитарний дискурс належить до різновидів дискурсу за характером комунікації, у його визначенні і аналізі необхідно врахувати принципи і максими спілкування. Х. Грайс запропонував термін “принцип кооперації”, згідно з яким адресант має “зробити свій внесок необхідним; саме на тій стадії, коли це потрібно, з прийнятою метою або напрямом в розмові”. Х. Грайс також класифікував чотири основні максими спілкування [10, 45]. Л. Азнабаєва виділила шість максимумів спілкування: максимум позитивного ставлення, максимум зниження негативної реакції, максимум взаємності, максимум психологічної підтримки комуніканта, максимум скромності та максимум експлікації емоційної реакції [2 40].

Авторитарний дискурс – це цілеспрямована комунікативна дія, обумовлена особливою адресантно-адресатною конфігурацією, з ілокутивною метою здійснення адресантом психологічного тиску на партнерів по комунікації, що включає вербальний і позалінгвальні компоненти комунікації і супроводжується порушенням принципу ввічливості та комунікативних максимумів.

Авторитарний дискурс може відрізнятися стилістичними засобами, що створюють або підсилюють категоричність. Авторитарний комунікант вживає їх у своєму дискурсі з ілокутивною метою актуалізації конфліктної ситуації, здійснення авторитарного тиску, відмови від кооперативного спілкування, а також із бажанням підкреслити власні переваги.

Авторитарні комуніканти можуть вживати такий стилістичний засіб, як **іронію**, щоб висловити негативне ставлення до партнера по комунікації та його дій. Ілокутивна сила іронії визначається як вираження інтелектуально-емоційної оцінки об'єкта за допомогою пропозиції, у якій дійсна оцінка об'єкта представлена у протилежній формі з метою створення ефекту глузування [3, 3].

Іронію вживає Магдалена Йодер з роману Тамар Майєрс “Петрушка, шавлія, розмарин та злочин” (Parsley, Sage, Rosemary and Crime).

(1) “The cause of death has been officially ruled as manslaughter. I thought you'd like to know.”

“What a shock, Melvin. I was sure it was suicide” (MTPS, 133).

(2) “I am taking the pitchfork into Harrisburg myself tomorrow. And I'm going to camp outside on the lab steps, if I have to, until I get that report.”

“Good for you, Melvin. It warms the heart to see a lawman doing his job. But you keep forgetting one thing. Even if that is the same fork that killed Don Manley, it doesn't prove that I did it” (MTPS, 219).

У даній комунікативній ситуації протягом кількох тижнів поліція здійснює розслідування вбивства відвідувача готелю. У випадку (1) поліцейський повідомляє господарку готелю, яку він підозрює, що офіційна причина смерті – ненавмисне вбивство. У відповідь господарка Магдалена Йодер іронічно зазначає, що вона була впевнена, що це самогубство. Ілокутивна мета Магдалени – підкреслити, що їй не повідомили нічого нового та поставити партнера по комунікації у незручне становище. У випадку (2) поліцейський повідомляє, що збирається провести лабораторний аналіз можливого знаряддя вбивства. У відповідь Магдалена вживає іронію, щоб підкреслити непрофесійність поліцейського. Авторитарність підсилюється аргументом, що навіть аналіз не доведе її вини у злочині. Іронія виступає стилістичним маркером авторитарного дискурсу, якщо мета адресанта образити адресата, висловити негативну оцінку.

Як вербальний стилістичний маркер авторитарного дискурсу можна розглядати **буквалізм** чи буквальну відповідь на запитання з прагматичною транспозицією. Якщо комунікант використовує буквалізм, це може свідчити і про неправильне розуміння інтенції партнера по комунікації. Якщо ж комунікант правильно розуміє інтенцію іншого комуніканта і вживає буквалізм, це свідчить про відмову від принципу кооперації, бажання збентежити співрозмовника, а, отже, про авторитарний тиск на партнера по комунікації. Така ситуація спостерігається в романі Хезер Грем “Ніжне приборкання” (Tender Taming), де жінка вживає буквалізм у відповідь на пропозицію партнера по комунікації:

“May I suggest a bottle of Sauvignon '72?”

“You may suggest anything you please.”

Eagle would have liked to suggest a good swat on the rear end. Instead he met the hostile challenge in her eyes. (GHTT, 132).

У цьому випадку запитання є оферативом у транспозиції. Комунікативна ситуація – ділова вечеря у ресторані – передбачає дотримання норм комунікації, зокрема принципу кооперації. Відповідь на запитання буквальна (*You may suggest...*). Комунікант не дає ані ствердну, ані негативну відповідь на офератив, що супроводжується невербальними елементами комунікації (*hostile challenge in her eyes*). Це свідчить про небажання кооперативно спілкуватися з партнером по комунікації і викликає негативну реакцію останнього (*Eagle would have liked to suggest a good swat on the rear end*).

Для посилення враження як у побутовому, так і у політичному дискурсі часто вживаються **гіперболи**. Різні політики використовують гіперболи, щоб зчинити тиск на слухачів, завдяки чому їх промови набувають авторитарного звучання.

Президент США Білл Клінтон вживав гіперболи у промові, присвяченій фінансовій кризі, щоб збільшити ефект від своїх слів та здійснити авторитарний тиск на слухачів: *Never has there been a more important moment to set a clear direction for the future, to affirm the commitment of Russia to democracy and to free markets, and to take decisive steps to stabilize the economy and restore investor confidence (CBFC)*. У цьому перебільшенні спостерігається порушення звичайного порядку слів, прислівник зі значенням абсолютності “never” вживається в ініціалній позиції. Гіперболи є апеляцією до емоцій адресатів, що підсилює вплив від дискурсу політиків, які їх вживають.

Серед стилістичних фігур, характерних для авторитарного дискурсу, можна виділити **повтор**. Повтор як стилістичний засіб вживається з метою логічного наголосу, необхідного для того, щоб привернути увагу адресата до ключового слова в реченні. Повтор додає твердженням додаткову переконливість і перетворює їх на нав’язливі ідеї. Він також перешкоджає сприйняттю інших ідей. Повтор впливає на емоції, думки та вчинки адресата, за допомогою повторів автор досягає ефекту прагматичного впливу на реципієнта. Повтори можна класифікувати як засоби ілокутивних маніпуляцій. Крім цього, повтор сприяє нав’язуванню адресату певної ідеї і часто є маркером авторитарного дискурсу. Вживання повторів авторитарним комунікантом можна спостерігати в розмові чоловіка з дружиною в романі Уільяма Сомерсета Моєма “Розмальований занавіс” (*The Painted Veil*):

“Do you know why I married you?”

“Because you wanted to be married before your sister Doris.”

It was true, but it gave her a funny little turn to realise that he knew it...

“I had no illusions about you”, he said, “I knew you were *silly* and *frivolous* and *empty-headed*. But I loved you. I knew that your aims and ideals were *vulgar* and *commonplace*. But I loved you. I knew that you were *second-rate*. But I loved you...” (MSPV 45).

У даному випадку адресант висловлює однозначно негативну оцінку партнера по комунікації. Ілокутивна мета адресанта – поставити партнера в принизливе становище, підкреслюючи його недоліки. Пресупозиція у даному випадку – те, що адресант вважає свої переконання істинними, а свою позицію зверхньою. Багаторазовий повтор (*I knew*), та перенасиченість цього невеликого уривку прикметниками, що виражають негативну оцінку, створюють авторитарність висловлювання.

Численні політики використовували повтори для збільшення авторитарності: Теодор Рузвельт, Уінстон Черчіль, Мадлен Олбрайт, Маргарет Тетчер.

Для визначення **прагматичних маркерів** авторитарного дискурсу необхідно звернутися до теорії мовленнєвих актів. Джон Остін, який започаткував теорію мовленнєвих актів, класифікував такі акти, як вердиктиви (вердикт – вирок), екзерситиви (акти здійснення влади), комісиви (акти зобов’язань), бехабітиви (акти суспільної поведінки – вибачення, сварка тощо) і експозитиви (акти-пояснення) [7, 119]. Д. Серль виділив 1) репрезентативи або асертиви 2) директиви, 3) комісиви, 4) експресиви, 5) декларативи [9, 181-185]. У роботі А.А.Романова класифікація мовних актів включає: комісиви (обіцянки, парі), експозитиви (роз’яснення, погрози), пермісиви (згоди), сатисфактиви (докори, акти похвали), регламентативи (формули соціального етикету), ін’юнктиви (накази, вимоги), реквестиви (прохання), інструктиви (розпорядження, заборони), сугестиви (ради, попередження), інвітиви (запрошення), дескриптиви (описи), аргументативи (доводи), констативи (твердження), наративи (розповіді) [8, 55]. У пізніших дослідженнях з прагматики додатково розглядаються оферативи та деклінативи, інтерогативи.

До прагматичних маркерів власне авторитарного дискурсу належать найтипівіші для нього типи мовленнєвих актів: директиви, менасиви, категоричні констативи, інвективи, деклінативи та певні різновиди інтерогативів.

Емоційна інтенція **менасивів** – залякування адресата, щоб викликати у нього такі відчуття як страх, неспокій, сумнів і навіть образу [4, 195]. Менасиви можуть виступати й засобом реалізації стратегічної позакомунікативної мети.

Інвективи, вжиті стосовно партнера по комунікації, порушують його позитивне обличчя. Комунікативно-функціональні параметри висловлювань-ображень зумовлюються емотивним фактором конфліктно-орієнтованого спілкування. Актом образи може скористатися як мовець із

високим комунікативним статусом, що зайвий раз підкреслює його авторитарну лінію поведінки, так і мовець, який має низький комунікативний статус.

У романі Дж. Толкієна “Володар кілець” (The Lord Of The Rings) орк Грішнак вживає як інвективи, так і менасиви у розмові з хобітами:

‘Untie our legs!’ said Merry.

They felt the Orc’s arms trembling violently ‘Curse you, you little filthy vermin!’ he hissed. ‘Untie your legs? I’ll untie every string in your bodies. Do you think I can’t search you to the bones? Search you! I’ll cut you both to quivering shreds. I don’t need the help of your legs to get you away – and have you all to myself!’ Suddenly he seized them (TJLR, 446).

Орк Грішнак має вищий статус, оскільки він очолює армію орків, які захопили хобітів у полон. Хобіт Меррі намагається примусити орка розв’язати його ноги і вживає директив. Проте у відповідь орк вживає інвективи (filthy vermin) та менасиви (I’ll cut you...), апелює, авторитарну метафору (search to the bones), авторитарне підкреслення власної сили як позастатусної комунікативної переваги (I don’t need the help). Авторитарність підкреслюється просодичним чинником (he hissed) та позалінгвальним фактором (he seized them).

Прагматичним маркером авторитарного дискурсу у побутовій і професійній комунікації виступають **директиви**. Водночас, у деяких різновидах професійного дискурсу (військовий дискурс, рекламний дискурс, спортивний дискурс) вживання директивів є нормою і не створює авторитарного ефекту. Директиви виступають як маркер авторитарності, створюючи категоричність, і свідчать про те, що адресант нехтує принципом ввічливості. За стратегією утворення директивів існують прямий і непрямі способи вираження директивних мовленнєвих актів. Прямий спосіб полягає в тому, що адресант прагне здійснити на адресата ілокутивний вплив через використання таких мовних засобів, ілокутивна сила яких легко зорієнтує слухача. Непрямі способи вираження директивів у побутовій комунікації та деяких різновидах професійного дискурсу (в англійській мові біля 70%) – оповідальні висловлення з модальними дієсловами, питальні пропозиції. Для англійської мови більш характерна прагматична транспозиція директивів, наприклад вживання запитальних речень для висловлення побажання, навіть наказу, що зумовлене вимогами ввічливості. У мовленнєвому спілкуванні нерідко буває недоречним висловлення прямих наказових пропозицій або експліцитних перформативних пропозицій. Специфіка директивів полягає в тому, що вони використовуються для апелювативного спілкування і не вимагають відповідної мовленнєвої реакції. Їх призначення – викликати відповідну дію. Провідною ілокутивною метою директива є спонукування адресата виконати дію або змінити його стан стосовно часових або локальних координат. Модальне значення спонукальності становить адресовану співрозмовникові чи групі співрозмовників вимогу такої дії чи поведінки, яка б забезпечила відповідність між основним змістом спонукального речення й дійсністю.

В романі Айріс Мердок “Замок на піску” (The Sandcastle) дружина виявляє авторитарність у розмовах з чоловіком. Вона вживає **директиви** і **констативи**, що збільшують категоричність:

‘You made this mess and you must get out of it. Be rational, Bill! Wake up and see the real world. Even if you have no consideration for me or for that wretched girl, who’s scarcely older than Felicity, think a little about your reputation, your position as a schoolmaster. Think about the precious Labour party’ (MITS 138).

У даній комунікативній ситуації Нен вживає як констативи (You made this mess...), так і прямі директиви (Be rational...). Апелювативність підсилена використанням займенника другої особи (you) та звертання на ім’я (Bill). Мета адресанта – підкорити волю адресата, здійснити тиск та примусити його прийняти власну точку зору. Для цього адресант також апелює до соціальних факторів (reputation, position, party).

Авторитарні комуніканти можуть вживати **деклінативи** та оформлювати їх без мітигаторів ілокутивної сили відмови. Деклінатив є небажаною для адресата реакцією на пропонування послуги і належить до стратегій конфліктного дискурсу. Капітан Вовк Ларсен з роману Дж. Лондона “Морський вовк” (The Sea Wolf) вживає деклінативи у розмові з Хемфрі Ван Вейденом, який випадково потрапив на його корабель і хоче потрапити на берег:

‘What vessel is that?’

‘The pilot-boat Lady Mine. Got rid of her pilots and running into San Francisco. She’ll be there in five or six hours with this wind.’

‘Will you please signal it, then, so that I may be put ashore?’

‘Sorry, but I’ve lost the signal book overboard’ (LJSW, 21).

Ван Вейден кілька разів прохав капітана відвезти його на берег за гроші або пересадити на інший корабель. Коли ж з’явилася реальна нагода потрапити на інший корабель та дістатися землі, на прохання Ван Вейдена просигналізувати кораблю, капітан вживає деклінатив з сатиричним забарвленням. Іntenція Ларсена – примусити Ван Вейдена залишитися на кораблі та прийняти його пропозицію. Позалінгвальний чинник (інший корабель проходить повз) підвищує авторитарність деклінатива.

Ще одним маркером авторитарного дискурсу у побутовій та певних різновидах професійної сфери можуть виступити такий різновид **інтерогативів** як короткі запитання-уточнення. Інтерогатив розглядається в комунікативному аспекті як інтенційний засіб мовленнєвого спілкування, що використовується мовцем для здійснення комунікативних намірів. Авторитарний комунікант може використовувати короткі запитання з ілюкутивною метою збентежити партнера по комунікації, довести нелогічність його думок чи безглуздість його переконань. Завдяки цьому йому вдається поставити партнера по комунікації у слабку позицію і домінувати в комунікативній ситуації. Така комунікативна ситуація спостерігається у романі Хезер Грем “Ніжне приборкання” (Tender Taming):

“I think I understand.”

“Do you?”

“Well, yes, damnit! And I don’t want to steal anyone’s land! I want to see that the Indians live better lives—”

“Better than what?”

“Than what they lead now! I want to improve their living conditions—”

“Oh, and what are those conditions?”

“Well...”

“You don’t know a thing about it!” (HGTT, 34).

У даному випадку один з комунікантів ставить іншому короткі запитання-уточнення. Проте його ілюкутивною метою не є отримання нової інформації, оскільки він вже є значно краще проінформованим про життя індіанців, ніж його партнер по комунікації. Справжня мета – довести іншому комуніканту його необізнаність, поставити у принизливе становище, що йому вдається завдяки використанню запитань. У певний момент його партнер не знаходить відповіді.

Список використаних джерел

1. Азнабаева Л.А. Принцип экспликации отношения в конвенциональном речевом поведении адресата// Филологические науки. – М.: Нефтяник, 2002. – №3. – С. 40-50.
2. Андрієнко Г.П. Мовленнєвий акт іронії в англійській мові (на матеріалі худ. літ. XVI та XX ст.): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04. – Х., 2002. – 20 с.
3. Аругюнова Н.Д. Дискурс// Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 136-137.
4. Жура В.В. Способы экспликации эмоционального дейксиса английской языковой в речевом пространстве угрозы// Языковая личность: Проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики. – Волгоград: Перемена, 1999. – С. 194-200.
5. Льченко О.М. Етикет англомовного наукового дискурсу: Монографія. – К.: ІВЦ Політехніка, 2002. – 288 с.
6. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике (Обзор)// Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональный и структурный аспекты: Сб. обзоров. – М.: ИНИОН РАН, 2000. – С. 7-26.
7. Остин Дж.Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике: Теория речевых актов. – М.: Прогресс, 1986. - Вып. 17. – С. 22-129.
8. Романов А.А. Системный анализ регулятивных средств диалогического общения. – М.: Ин-т языкознания АН СССР, 1988. – 183 с.
9. Серль Дж. Классификация иллокутивных актов// Новое в зарубежной лингвистике: Теория речевых актов. – М.: Прогресс, 1986. – Вып.17. – С. 170-194.
10. Grice, H.P. Logic and conversation// Syntax and Semantics. – Vol. 3. – NY: Academic Press, 1975. – P. 41-58.

Список джерел ілюстративного матеріалу

11. GHTT Gram H. Tender Taming. – NY: Bantam Books, 1984. – 326 p.
12. LJSW London J. The Sea Wolf. – NY: Bantam Books, 1960. – 256 p.
13. MSPV Maugham W.S. The Painted Veil. – Far and Wide, V.2, The Companion Book Club, L. 1955.
14. MTPS Myers T. Parsley, Sage, Rosemary and Crime. – USA: Penguin Group, 1995. – 272.
15. TJLR Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings. - Harper Collins Publishers, L., 2002. – 1140 p.

Summary. The article investigates types of discourse and determines to which of them the authoritative one belongs to. The stylistic figures have been indicated and the pragmatic markers have been determined on the examples from English fiction.

Key words: authoritative discourse, stylistic figures, pragmatic markers, discourse analysis, communicative processes, illocutive aim.

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЛОКУСІВ У МІФОПОЕТИЦІ ДЖ.К.РОУЛІН

Стаття присвячена вивченню поетики часу та простору у літературознавчих дослідженнях. Аналізується роль та функціонування хронотопу у творі Дж.Роулінг «Гарі Поттер та в'язень Азкабану».

Ключові слова: *поетика часу та простору, хронотоп, локація.*

Час, простір – історичні категорії, які знаходяться у тісному взаємозв'язку з розвитком інших категорій художнього мислення, з розвитком різних наук. Осмислення їх сягає давнини, однак системне вивчення літератури в аспекті художнього часу, простору є молодим відгалуженням літературознавства, адже його розвиток датується другою половиною ХХ ст. **Актуальність дослідження** зумовлюється необхідністю пошуку адекватних шляхів інтерпретації такого самобутнього феномену, яким є поетика часу та простору. До питання про простір звертались М. Гайдегер та П. Флоренський. Питання про художній простір розробляв в своїх наукових трактатах російський вчений М. Бахтін. Також до теми художнього простору звертались Ю. Лотман, Д. Ліхачов, Н.Анісімова, О. Галич, Т. Кононенко, В. Топоров, Л. Чернець та інші.

У процесі нашого дослідження ми виявили, що існує ряд наукових робіт, присвячених питанню про час і простір у художніх творах. Таких літературознавчих розвідок достатньо багато для того, щоб робити їхній опис та узагальнення. Але питання щодо художнього простору у фентезі є малодослідженим. На сьогодні немає конкретної та загальноприйнятої класифікації часово-просторових моделей у фентезійній літературі. Проблема дослідження часу і простору в фентезійних творах залишається мало розробленою, що окреслило мету дослідження – розкрити роль часу і простору в творах Дж. К. Роулінг про Гаррі Поттера. Предметом вивчення розвідки є значення хронотопу та його функціонування у контексті дослідження стилістичних особливостей роману Дж. К. Роулінг «Гаррі Поттер і В'язень Азкабану». Дослідники звертаються до міфологічних аспектів творчості Роулінг (С.Кальдекотт, Дж. Чанс), розглядають джерела натхнення автора (Т. Шиппі, Г. Клер, Г. Кларк), аналізують мовні експерименти Дж. К. Роулінг (В. Еванс К. Хостеттер, П. Уїнн, А.Сміт) [2, 147].

Часто з'являються збірки есе, присвячених творчості Дж. К. Роулінг. Авторська поетика Дж. К. Роулінг великою мірою відрізняється своєю динамічністю, творчому використанню синтагматичних і смислових потенцій фентезі, що може бути справжнім ключем до інтерпретації текстів письменниці з точки зору імплементації хронотопу. Західні дослідники, які займалися проблемою часу і простору у творчості Дж. К. Роулінг (У.Х. Оден, Е. Петті, У. Беттрідж, Л. Якобсон) працювали над матеріалом перших двох романів автора «Гаррі Поттер і Філософський камінь» і «Гаррі Поттер і Таємна кімната». Відповідно до досліджень літературознавців, хронотоп – це культурно оброблена стійка позиція, крізь яку людина освоює простір і час, що дає несподіваний поворот темі художнього простору і розкриває широке поле для подальших досліджень. Хронотоп можна охарактеризувати як художній образ місця і час [1,81]. Значний взаємозв'язок просторово-часових відносин, художньо освоєних у літературі, ми будемо називати хронотопом (що означає в дослівному перекладі – «часопростір»). Хронотоп літературного твору має жанрову своєрідність, зокрема, хронотоп фентезійних текстів відрізняється від репрезентації часо-простору повсякденного життя і хронотопом інших жанрів. У фентезійних текстах категорії часу та простору мають суттєво інший характер, ніж у реалістичній прозі, оскільки канони жанру надають письменнику можливість експериментувати в просторово-часовому континуумі. Зокрема, фентезійний хронотоп допускає викривлення, розтягнення і стиснення простору, прискорення і уповільнення часу, миттєві переміщення персонажа в просторі та часі, зникнення, поява і миттєве переміщення інших матеріальних об'єктів, а також об'єкти з неможливими в реальності властивостями. Фантастичний характер сюжету Дж. Роулінг обумовлює такі його просторово-часові характеристики, які ні за яких умов не могли б існувати в реальності – однак при цьому представлені вони так, ніби описуваний світ реально існує. Неможливість співвіднесення описуваних подій з емпіричною реальністю і їх суворої просторово-часової локалізації змушує автора приписувати їм фізично недосяжні («тридцять царство», «стародавні часи»), або свідомо вигадані просторово-часові координати, при цьому розрив між актуальною нереалізовуваністю описуваного та його поданням як існуюче («пресупозиція існування», «пресупозиція достовірності») долається за рахунок готовності читача хоча б на час сприйняття тексту прийняти викладені події як можливі – хоча б у якійсь «умовній», «казковій» дійсності (англ. термін – «suspension of disbelief»). Визначальною рисою хронотопу у фентезі можна вважати «образ неможливого минулого». Художній образ часу в більшості творів – це облагороджене, пропущене крізь призму романтичного сприйняття

минуле Землі з реаліями, які прийшли з середньовічного світу уявного: чаклунством, чудовиськами, легендарними народами (ельфи, гноми, тролі) і надприродними сутностями: богами і демонами. Залежно від авторської інтенції взаємодія фантастичного художнього світу з реальністю організується по-різному: 1) якщо автор цілком орієнтується на міфологічну модель, то фантастичний світ займає весь сюжетний простір, а контраст з реальним світом лише мається на увазі, 2) в рамках сюжету можуть співіснувати фактуальна реальність і світ фантазії, що переходять один в одного лише в особливих сюжетно значущих локусах, або «порталах», 3) фантастична частина сюжету локалізується у внутрішньому світі персонажа і реалізується у вигляді сну або мрії, вирішується в результаті пробудження або повернення до дійсності, 4) чарівний світ існує паралельно реальній дійсності або у вигляді дискретних вкраплень в неї і відкривається тільки «посвяченим». Уявлення про простір лежать в основі культури, тому ідея художнього простору є фундаментальною для мистецтва будь-якої культури. Художній простір можна охарактеризувати як властивий твору мистецтва глибинний зв'язок його змістовних частин, що надає твору особливу внутрішню єдність і наділяє його в кінцевому рахунку характером естетичного явища. Поліфонічний прийом, відображаючи багатовимірність світу, як би відтворює цю багатовимірність у внутрішньому світі читача і створює той ефект, що може бути інтерпретованим як «розширення свідомості». Суб'єктивній грі з часом і порушенням елементарних тимчасових співвідношень і перспектив в хронотопі чудесного світу відповідає така ж суб'єктивна гра з простором, порушення елементарних просторових відносин і перспектив. У серії книг Роулінг неважко помітити одну й ту ж саму хронотопічну формулу або схему. Дія кожної з них укладається в один навчальний рік і починається, як правило, в світі маглів (Muggle World), де до чарівників ставляться з недовірою і злобою. Потім на якийсь час Гаррі потрапляє в одну з локацій чарівного світу (Wizards World) – зазвичай це Diagon Alley, де знаходяться лавки, що торгують чарівними товарами, або будинок сімейства Візлі, звідси починається його шлях в школу чарівників – тим самим реалізується хронотоп дороги, що грає важливу сюжетну роль. Традиційно дорога використовується в літературі як «місце зустрічі», де в одній тимчасовій точці можуть випадково зійтися дійові особи, зазвичай розділені соціально і просторово. У Дж. К. Роулінг це до того ж і точка занурення в чарівний світ, де роль вхідного порталу грає неіснуюча платформа 9 ^{3/4}, на цілком реальному лондонському вокзалі King's Cross Station, а сама подорож здійснюється за допомогою чарівного транспортного засобу (Hogwarts Express, літаючого автомобілю). Саме по дорозі в Ґоґвартс Гаррі в першій книзі знайомиться зі своїми майбутніми друзями – Роном та Герміоною, а в подальшому – з іншими персонажами (напр. Малфоем і Луною), яким судилося зіграти вирішальну роль у його долі. Проте основним місцем дії творів Роулінг є Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry – школа-пансіон для юних чарівників, що поєднує риси традиційної англійської public school і таємничого чарівного замку, що дозволяє Дж. К. Роулінг об'єднати хронотоп жанру «шкільної повісті» з хронотопом «готичного» роману. В обох цих жанрах – хоча й у різному ступені – місце дії вступає в особливі відносини з часом, концентруючи в зримій формі його сліди. Особливу специфіку в цьому відношенні має замок, де історичне минуле матеріалізовано в старовинній обстановці, колекціях зброї і портретів, своєрідних відносинах мешканців, сімейних легендах і переказах і т.д. Всі ці особливості повною мірою використані в книгах про Гаррі Поттера, причому з додаванням особливого «чарівного» колориту: сходи довільно змінюють напрямом, портрети оживають, по коридорах бродять численні примари.

Різні приміщення замку Ґоґвартс мають свої сюжетні функції. The Great Hall – місце щоденного збору всіх вчителів та учнів, саме сюди сови приносять кореспонденцію, сюди потрапляють і розподіляються по коледжам першокурсники, тут директор робить оголошення і представляє учням вчителів, тут проходять свята, урочистості та іспити. Крім цього, у кожного коледжу є своя кімната або кімната відпочинку (Common Room), що має особливе сюжетно-композиційне значення: сюди не можуть проникнути «вороги», тому саме тут призначаються зустрічі, зав'язуються інтриги, відбуваються важливі діалоги. Особливу сюжетну роль в романах Дж. К. Роулінг грає Заборонений Ліс (The Forbidden Forest): події, що відбуваються в лісі – або іншому локусі, функціонально його заміщає, напр. підземелля – в жанрі фентезі генетично пов'язані з архаїчним обрядом ініціації і покликані забезпечити перехід персонажа в іншу реальність. Ліс у творах про Гаррі Поттера зберіг традиційні казкові функції, а саме: функцію перепони, входу в інший світ, місце проживання фантастичних істот, місце випробування героїв, їх зіткнень з темними і ворожими силами. У центрі казкового хронотопу лежить трансформована ланцюгова семантика міфу: втілення хаосу в космос, упорядкування світу У фольклорних казках відзначається «шлях до чужої і страшної периферії», в якому зображується зростання ентропії і жаху в міру розгортання шляху. Кульмінаційний момент шляху збігається з максимумом ентропії і припадає на стик двох частин, що вказують на кордон-перехід між двома по-різному влаштованими «підпросторами». Просторові елементи, що представляють собою сітку переміщень героя і є в якомусь сенсі основостворюючого в композиції казки, особливо істотні в наступних пунктах:

1. Вихідна ситуація: «будинок героя», де починаються дії, звідки походить його відсутність і куди він повертається. 2. Подорож / переміщення героя. 3. Місце де герой діє: а) місце, куди він потрапляє навмисно, б) місце, куди він потрапляє випадково. 4. Перехід героєм кордону або прикордонної області, що відокремлює його будинок від місця, куди він направляється або випадково потрапляє.

Важливим засобом розрізнення свого і чужого світу є вказівка кордону або прикордонної області між ними. Це – один з основостворюючих елементів у семантичній структурі казки: герой не може опинитися в чужому / іншому світі, не пройшовши деякого шляху і / або не перейшовши певну межу. Художній простір дискретний, звичайний і анізотропний, тобто не володіє трьома евклідовими характеристиками реального простору: нескінченністю, безперервністю і однаковістю. Простір представлено двома світами: світом повсякденного реальності і чарівним світом, але в літературній казці ці світи зближуються. Художній простір чарівного світу включає в себе географічні реалії світу повсякденної реальності. Наприклад, у казці Дж. К. Роулінг «Harry Potter and the Philosopher's Stone» крихітний паб, «Leaky Cauldron», де зустрічаються чарівники, розташований на одній з вулиць Лондона, але звичайні люди його не бачать:

1. The people hurrying by didn't glance at it. Their eyes slid from the big book shop on one side to the record shop on the other as if they couldn't see the Leaky Cauldron at all [3, 66].

Незвичайність ситуації підкреслюється підбором дієслів (eyes slid, didn't glance), порівняннями (Their eyes slid from the big book shop on one side to the record shop on the other as if they couldn't see the Leaky Cauldron at all [5, 90]).

До чарівного провулку – «Diagon Alley, можна потрапити з маленького Лондонського дворика:

2. He tapped the wall three times with the point of his umbrella. The brick he had touched quivered – it wriggled – in the middle, a small hall appeared – it grew wider and wider – a second later they were facing an archway ... on to a cobbled street which twisted and turned out of sight [4, 96].

Дивовижність і чарівність того, що відбувається підкреслюється відповідним підбором дієслів, що описують перетворення цегли (The brick quivered – it wriggled), швидкість переміщення підкреслюється апозеопезисом.

До школи чарівництва Ґогвартс – «Hogwards School of Witchcraft and Wizardry» відправляється поїзд з Лондонського вокзалу King's Cross, правда, поїзд відправляється з незвичайної платформи – дев'ять і три чверті. На цю платформу звичайні люди не можуть потрапити, але для чарівників це просто.

До простору чарівного світу легко і просто потрапити зі світу повсякденної реальності, проникнення героїв у чарівний світ відбувається миттєво. У другій книзі Дж. К. Роулінг «Harry Potter and the Chamber of Secrets» ці миттєві переміщення до чарівного світу відбуваються за допомогою «Floo powder» За допомогою цього летючого порошку переміщення відбувається миттєво, що визначається підбором відповідної лексики – іменників, дієслів, прикметників, які виразно описують момент миттєвого переміщення (fire turned emerald green; rose higher than Fred; stepped right into it; vanished), а також епітетів (glittering (powder); emerald green (fire)).

Швидка зміна відчуттів під час миттєвого переміщення підкреслюється підбором дієслівних форм і іменників, пов'язаних з обертанням (spinning, whirl, churning). Для зображення миттєвого переміщення в просторі, є наступні стилістичні засоби: апозеопезис, епітети (the deafening (roaring); green (flames); blurred (stream); snatched (glimpses); порівняння (It felt as though he was being sucked down a giant plug hole; now it felt as though cold hands were slapping his face), метафори (a blurred stream of fireplaces and snatched glimpses of the room beyond) .

Вже відзначалось, що художній простір чарівного світу сучасної англомовної літературної казки включає в себе географічні реалії світу повсякденної реальності, але до цього необхідно додати і те, що компоненти чарівного світу сучасної літературної казки присутні у повсякденному житті.

Здивування людей виражається відповідним вибором дієслів, що передають людське здивування (pointed and gazed, had never seen) і складним епітетом (open-mouthed). Це і люди в мантіях, що з'являються на тих же самих вулицях Лондона:

Незвичайність ситуації передається підбором лексики: прислівником (strangely) і незвичайною одягом, іменником (cloaks).

У циклі романів, які продовжують традицію літературної казки, ускладнюється і категорія часо-простору, хронотоп стає більш деталізованим. Чарівний світ в книгах Роулінг не відокремлений від реального світу непроникним кордоном; ці світи постійно взаємодіють, і навіть можна сказати, що чарівний світ міститься всередині реального. Світ, описаний Дж. К. Роулінг в серії романів про Гаррі Поттера, відрізняється докладним і продуманим описом, великою кількістю деталей, псевдоісторичних дат, чітко розробленої внутрішньої міфологією. У художньому тексті «Гаррі Поттера» спостерігається змішання двох стилів оповіді: фантастичного (допускається

порушення законів природи) і реалістичного, з переважанням то одного, то іншого. На реалістичному тлі можливі фантастичні вкраплення і, навпаки, у фантастичних речах спостерігаються реалістичні прошарки (навіть головний персонаж Гаррі є одночасно героєм чарівної казки і сучасником читача). Антропонімічний простір роману дозволяє одночасно відобразити і реальний, існуючий світ, і фантастичний, вигаданий, чарівний [1, 83].

Один з основних параметрів світу – простір, який у Дж. К. Роулінг організований за певними законами. Автор разом з читачем з самого початку бачить реальний світ чужими очима, немов з боку, – прийом, поширений в літературній казці. Для творів Джоан Кетлінг Роулінг властивий елемент гри – порядку, напруги, руху, пов'язаний з моментами пристрасності, удачі, ризику у своєму оповіданні. Так, чарівний світ в її книгах стоїть на тому, що люди і чарівники розглядають свою і «чужу» реальність як гру, в яку негайно залучається читач. Магічний світ і світ маглів таємно співіснують один з одним. З першого тому «Гаррі Поттер і філософський камінь» Роулінг вибудовує мотив протистояння чарівного і буденного світу, характерний для багатьох літературних чарівних казок («Пітер Пен» Д. Баррі, «Казки старої Англії» Р. Кіплінга, «Коваль з великого Вуттона» Дж. Р. Толкіна, серія книг про Нарнію К. С. Льюїса і т. д.) Світ людей, в якому повинен рости Гаррі Поттер, здається чарівникам ворожим і невідповідним. Проте автор «Гаррі Поттера» не ідеалізує світ чарівників: там, як і в світі реальному, існують добро і зло, життя і смерть, щастя і біди. Магічний простір у Дж. К. Роулінг постає як низка замкнутих розрізнених локусів, які знаходяться в повсякденному світі, але найчастіше невидимі для нього.

Отже, чарівний простір складається з окремих локусів, перерахуємо деякі з них:

1. Косий провулок (Diagon Alley), який знаходиться в Лондоні. Потрапити туди можна лише чарівним способом, пройшовши через бар «Дірявий казан», і тільки в тому випадку, якщо знаєш потайний хід:

2. Платформа 9 $\frac{3}{4}$ (Nine and Three Quarters, Platform), з якої йде поїзд в Ґогвартс. Потрапити на неї можна зі звичайного вокзалу в Лондоні ... пройшовши крізь стіну.

3. Ґогвартс (Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry), та інші закриті чарівні школи. Тільки завдяки проведенню міжнародного матчу з квідичу (чарівна гра) і Турніру Трьох Чарівників представники різних національних шкіл чародійства дізнаються про існування один одного. Таким чином, ми ще раз переконуємося в замкнутості і розрізненості чарівного простору, локуси якого, втім, при необхідності легко зв'язуються воедино.

4. «Нора» (The Burrow), будинок родини чарівників Візлі. Цей локус цікавий тим, що на його прикладі ми бачимо, як чарівний світ відображає світ буденний.

5. Будинок хрещеного Гаррі Сиріуса Блека (Number Twelve, Grimmauld Place). Даний локус так само знаходиться в звичайному світі, але виявляється невидимий для маглів.

6. Міністерство магії (Ministry of Magic), вхід туди доступний через буденний предмет – телефонну будку.

Роулінг не обмежується традиційним для казкової літератури способом пересування – на мітлі, але винаходить безліч інших:

1. Переміщення за допомогою зачарованих предметів з буденного світу: машина, яка вмie літати і ставати невидимою, мотоцикл, який вмie літати; переміщення в міністерство магії за допомогою чарівної телефонної будки; чарівний автобус для заблукалих чарівників.

2. Переміщення в просторі за допомогою чарівних істот, традиційне для чарівних казок. Паралелі ми можемо знайти у Толкіна (переміщення за допомогою говорять орлів – «Хоббіт», Назгулов, привидів Кільця – «Володар Перснів»); у К. Льюїса – за допомогою чарівних істот (крилатого коня, величезного лева Аслана). Герої Дж. К. Роулінг літають на гіпогрифа, фестралах (конях, видимих лише тим, хто бачив смерть).

3. Переміщення камінями за допомогою чарівного пороху.

4. Переміщення в просторі за допомогою чарівних предметів – порталів, в якості яких також можуть виступати звичайні предмети (старий черевик, дзеркало та ін.)

5. Чарівне переміщення в просторі на необмежену відстань за лічені секунди – трансгресія. Для цього чарівникам треба чітко уявити місце прибуття («націленість»), сконцентруватися на бажанні туди потрапити («наполегливість») і без суєти, спокійно крутнутися на місці («неспішність»), подумки намацуючи шлях у ніщо і переносючи в заплановану точку.

Характеризуючи чарівні локуси та способи переміщення між ними, ми можемо зробити наступні висновки: чарівні локуси є замкнутими, непроникними для обивателів просторами. Всі локуси-простори пов'язані зі світом «маглів» – або герої потрапляють в них за допомогою таких прозаїчних предметів, як чобіт, телефонна будка і т. д., або простір між локусами долається за допомогою зачарованих предметів з буденного світу (машина, мотоцикл), або локуси обрамлені пейзажем звичайного міста, але невидимі для очей простих смертних. Вихід з цих локусів пов'язаний з небезпекою, яка руйнує затишний світ чарівників, що наочно демонструється в книзі «Гаррі Поттер і Кубок Вогню», яка передує описом зіткнення Волан-де-Морта з повсякденною

реальністю (вбивство старого Франка Брайса) і закінчується випаданням Гаррі Поттера і Седріка Дігорі з чарівної реальності в звичайний світ – зачаровани кубок переносить їх на кладовище, де Седрік гине, а Гаррі стає свідком воскресіння Волан-де-Морта. Наступна книга – «Гаррі Поттер і Орден Феніксу», починається з того, що вже чарівна реальність проникає в повсякденний світ – дементори нападають на двоюрідного брата Гаррі.

Від книги до книги чарівна реальність розмикає свої кордони, поповнюючись новими локусами, якщо в першій книзі про Гаррі Поттера основна дія розгортається в Гогвортсі, то в другій настільки безпечний замок виявляє в собі новий локус – потаємну кімнату з жахливим василіском, головний герой вперше опиняється в будинку чарівників, з'являється селище Гогемід, в яке можуть приходити чарівники. Показово, що чарівники з інших країн (локусів) приносять їх частинки з собою – під час матчу з квідичу це намети, в яких ночують чарівники, під час Турніру Трьох чарівників – карета і корабель, в яких прибувають учні інших шкіл, залишаючись таким чином прив'язаними до своїх локусів і приносячи із собою свій чарівний простір. У якості **висновків** можна зазначити, що в сучасній англійській літературній казці аксіологія двох світів – світу повсякденної реальності і чарівного світу часто змінюється на протилежну в порівнянні з фольклорною казкою: світ повсякденної реальності часто оцінюється негативно, в той час як чарівний світ оцінюється безумовно позитивно. Таким чином, можна сказати про анізотропію фольклорної чарівної казки. У сучасній англомовній літературній казці ці два світи знаходяться поруч, по сусідству, і для того, щоб потрапити з одного світу в інший ніяких великих відстаней долати не потрібно, не кажучи вже про немислимих перешкоди. Це дозволяє говорити про яскраво виражену анізотропію сучасної англомовної літературної казки.

Список використаних джерел

1. Дондюк А.М. Антропологія часу як методологічна проблема / А.М.Дондюк // Колізії антропологічного розмислу: [зб.наук.праць] / відп.ред. В.Г.Табачковський]. – К.: Видавель ПАРПАН, 2002. – С. 79-97.
2. Evans V., Green M. Cognitive Linguistics. An Introduction / V. Evans, M.Green. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. – 830p.
3. Rowling J.K. Harry Potter and the Order of the Phoenix / J.K.Rowling. – London : Bloomsbury, 2004. – 766p.
4. Rowling J.K. Harry Potter and the Philosopher's Stone / J.K.Rowling. – London : Bloomsbury, 2007. – 223p.
5. Rowling J.K. Harry Potter and the Prisoner of Azkaban / J.K.Rowling. – London : Bloomsbury, 1999. – 317p.

Summary. The article deals with the poetics of time and space in the literature-studying research. It analyzes the role and functioning of the chronotope in the context of Joan K. Rowling's novel "Harry Potter and the Prisoner of Azkaban".

Key words: poetics of time and space, chronotope, location.

УДК 82.0+81

Д.Ю. Хохель

КОМПАРАТИВНИЙ ВИМІР ДОСЛІДЖЕННЯ ЕПІТЕТА

У статті простежується розвиток компаративного підходу до дослідження епітета і визначається сучасний стан розробки проблеми.

Ключові слова: епітет, порівняння, компаративний аспект.

Компаративний аспект дослідження епітета має тривалу історію, яка відображає процес становлення і розвитку епітетології. Мета статті – простежити особливості вивчення епітета в компаративному аспекті й розглянути сучасний стан дослідженості проблеми. До визначення терміну «епітет» існує два підходи – вузький і широкий. За вузького підходу, якого дотримувались, наприклад, К. Горбачевич і Е. Хабло, епітет визначається як «яскраве образне означення, яке виникає зазвичай на основі переносного значення слова» [9, 4]. Проте дослідники, які залучали до вивчення епітета компаративний аспект аналізу, здебільшого дотримувались широкого підходу. Це пов'язано з тим, що комплексне дослідження епітетів у текстах, написаних різними

мовами, залежить від різної природи цих мов, тому чіткі морфологічні рамки вузького підходу до епітета не дозволяють при зіставному аналізі виявити систему типологічних і диференційних рис епітета.

О. Потебня для підтвердження думки про те, що «Епітет є форма спільна стосовно окремих тропів, тобто фігура, а не троп» [21, 165] залучає низку прикладів як з епосу, так і з сучасної йому літератури. Він використовує матеріал гомерівського епосу і слов'янських літератур (російської, української, сербської, польської тощо). Свої тези стосовно природи й особливостей епітета О. Потебня спочатку ілюструє прикладом з однієї літератури (зазвичай російської), а потім вводить порівняльний матеріал з інших літератур. Фактично це дозволяє стверджувати про використання в дослідженні синекдохи й епітета компаративної методології в тому її вигляді, в якому вона існувала на момент написання праці [4]. При їх порівнянні О. Потебня приходять до висновку, що епітети літературної ґенези мотивовані авторською волею, тоді як в епічних творах часто мають етимологічну мотивацію.

О. Веселовський дає таке визначення епітету: «одностороннє означення слова, яке або підновлює його загальне значення, або посилює, підкреслює яку-небудь характерну, визначну якість предмета» [6, 59]. До такого формулювання він підійшов завдяки опрацюванню значного фактологічного матеріалу з різних літератур. Дослідник зосередив увагу на спільних рисах епітетів у різномовних творах, виходячи з чого пропонує розрізняти два типи епітетів – тавтологічні (означення і означуване фактично тотожні) та пояснюючі (в основі яких лежить суттєва ознака предмета або ознака, яка характеризує предмет відносно «практичної цілі й ідеальної досконалості») [6, 59]

У методологічному вступі до «Історичної поетики» О. Веселовський писав: «Вивчаючи ряди фактів, ми помічаємо їх послідовність, відношення між ними подальшого і попереднього; якщо це відношення повторюється, ми починаємо підозрювати в ньому певну законність; якщо воно повторюється часто, ми перестаємо говорити про попередній і подальший, замінюючи їх виразами причини і наслідку». [6, 37]. Керуючись цим, він пропонує власне бачення історії епітета. Визначивши типічність як ключову ознаку епітета в епосі, він зазначає, що «Весь подальший розвиток епітета буде полягати в розкладі цієї типічності індивідуалізмом» [6, 65], підтверджуючи кожен із постулатів спільними для широкого кола літератур фактами. Наприклад, розглядаючи традиційні колористичні епітети волосся О. Веселовський пропонує приклади з грецької, римської, німецької, киргизької, давньоруської, болгарської, української, французької, сербської літератури та побіжно згадує англійську традицію, хоча прикладів не включає до тексту, ще ширше коло епічних текстів задіяне у демонстрації зразків традиційних епітетів. Такий різномірний і кількісно значний матеріал сприяє доказовості позиції дослідника та надає його висновкам виваженості. Крім того, важливим аспектом роботи є запропонована низка відповідників з російської літературної мови. Цей аспект дослідження О. Веселовського висвітлює коментар «рус. горячие, лит. горькие» [6, 64] – переклад запропоновано спочатку стилістично й історично ближчий, а потім вже літературний. Так, очевидно, що дослідник чітко розмежує діахронічні пласти вживання епітета і при перекладі за можливості враховує їх особливості. Хоча помітною є відсутність універсального, впорядкованого формату представлення зразків (переклад то передує, то слідує за оригіналом, часом, оригінал подається без перекладу, а часом вміщено лише коментар), внутрішня логіка, яка пов'язує приклади уніфікує такі низки прикладів, перетворюючи їх на цілісну групу епітетів з різних національних літератур, об'єднаних виявленою спільною характеристикою – в цитованому випадку постійністю.

Спільним для цих робіт є залучення значного матеріалу з різних літератур, власне зіставлення з визначенням відмінного у них ще не здійснено. Основним принципом наведення різномовних прикладів є спільні риси епітетів, проте тут закладено підґрунтя компаративних досліджень епітета, особливо діахронічного аспекту.

Синтез традиції О. Потебні й О. Веселовського та ідеї формалізму здійснив щодо епітета В. Шкловський. Дослідник стверджує, що з часом слово втрачає образність, стає впізнаваним, а «прагнення до конкретності», притаманне мистецтву, лежало в основі потреби до оновлення. «Слово, оживлене епітетом, ставало знову поетичним» [27, 63], тобто основним засобом оновлення поетичності визначався епітет, який, стаючи постійним, знову «помирає» [27]. У такому контексті зауважимо, що постійний епітет протиставляється епітету літературної ґенези, що індивідуалізує, при чому функцію «оживлення» виконує лише останній.

В. Жирмунський, незважаючи на різномовний ілюстративний матеріал, також дотримується принципу діахронічного порівняння, розуміючи епітет як «поетичне означення, яке позначає типічну ідеальну ознаку означуваного поняття» [12, 357-358]. Він підкреслює, що «вузьке» і «широке» визначення епітета пов'язані з еволюцією художнього стилю: «епітет у традиційному вузькому значенні поетичного тропу зникає в епоху романтизму і замінюється індивідуальним, характеризуючим поетичним означенням» [12, 359]. Власне, так він і пропонує розмежувати їх

термінологічно: епітетом називати лише «прикрашаючий» епітет, а в усіх інших випадках користуватись терміном «поетичне означення».

Б. Томашевський висловлює думку, що епітет – це «називана ознака, супутня якому-нубудь слову» [25, 200] і уточнює, що його ціллю є «надання слову особливого стилістичного забарвлення» [25, 201]. Це визначення акцентує увагу на індивідуалізації епітета, що спричинено спостереженнями науковця над домінуючими в поезії окремих авторів епітетами. Виходячи з виявлених розбіжностей, Б. Томашевський зауважує, що «Епітети при їх великій кількості є однією з тих стилістичних рис, які найбільшою мірою характеризують індивідуальність письменника, літературний напрям або епоху» [25, 206].

З кінця 1920-х до 1960-х років епітет перебуває на маргінесі літературознавчих досліджень. Побіжні згадки про нього зустрічаються здебільшого у словниках літературознавчих термінів і працях з загальної теорії літератури. З часом ґрунтовні дослідження епітета з'являються у германістиці, хоча порівняльний компонент у них менш виражений. І. Гальперін визначає епітет як «виразний засіб, заснований на виділенні якості, ознаки описуваного явища, яке оформляється у вигляді атрибутивних слів чи словосполучень, що характеризують дане явище з точки зору індивідуального сприйняття цього явища» [8, 138]. Тобто дослідник також підкреслює індивідуалізуючу роль епітета. Загалом у вітчизняній і російській германістиці така точка зору досить активна [26; 10; 18].

Так, Л. Турсунова, яка наслідує основні положення І. Гальперіна, розглядає епітет в англійській прозі ХХ ст. Це дослідження можна вважати умовно-порівняльним, оскільки вона розглядає епітет у художніх текстах низки англійських письменників [26].

До того ж типу порівняння вдається Т. Онопрієнко у дисертації, присвяченій визначенню місця епітета в системі тропів. Дослідниця дійшла висновку, що епітет є «першотропом», «системоутворюючим центром тропіки, тому що в нього можуть трансформуватись і зводиться до нього всі інші тропи» [18, 16]. Вона зауважує, що «епітет розглядається не як орнаментальний засіб, а як змістовне явище, яке виступає в кількох аспектах (логічному, психологічному, лінгвістичному, літературознавчому)» [19, 128], підкреслюючи його індивідуалізуючу роль. Зв'язок між епітетом і означуваним словом лежить у теоретичній основі роботи, оскільки «троп може реалізуватись лише в контексті, в бінарному утворенні, яке пропонується назвати тропеїчною конфігурацією» [18, 4]. Дослідниця також ставить питання специфіки епітета в жанрово визначеному тексті, вивчаючи деякі риси індивідуального стилю Е. Хемінгуей, О. Гакслі, Ф. С. Фітцджеральда, В. Фолкнера, а також звернувши увагу на вживання епітета в публіцистиці, зокрема в репортажі та рекламі.

Оскільки переклад розглядається як «один із надзвичайно плідних різновидів міжлітературної і міжкультурної взаємодії» [4, 81], новий аспект компаративного дослідження О. Грабовецька вносить в українську епітетологію. Вона використовує термін «епітетна конструкція» і визначає її як «лексико-синтаксичний троп, у семантичній структурі якого актуалізуються три основні компоненти: оцінний, емоційний, образний» [10, 59], зауважуючи, що «епітетну конструкцію потрібно розглядати в тканині художнього твору, де вона виконує не лише естетичну функцію як словесний образ, але й відображає загальнолітературний напрям певної епохи, індивідуальну манеру письма» [10, 59-60], тобто вона також підкреслює індивідуальність епітета і його залежність від епохи та ідіостиля письменника. Виходячи з цього теоретичного підґрунтя, О. Грабовецька провела «Зіставний аналіз морфолого-синтаксичної будови епітетних конструкцій українського та англійського художнього мовлення» [10, 171] та визначила наявність «повних» та «часткових епітетних відповідників», «денотативно-образних епітетних кальок» та низки структур, які зазнають значних структурних змін при перекладі через відмінності у морфологічному та синтаксичному арсеналі неблизькоспоріднених мов [10, 172-176].

Активізація порівняльного вивчення епітета спостерігається з кінця ХХ ст., хоча окремі розвідки з'явилися раніше, серед них порівняльні дослідження епітетів у білоруській і англійській літературах Т. Лавиш у лінгвостилістичному аспекті [15], у весільних піснях фіно-угорських народів М. Слесаревої у комплексному дослідженні їх поезики [22], в англійській, російській і татарській мовах І. Бушканець і Р. Мухаметдінової з точки зору їх структурно-семантичних особливостей [5].

Деякі питання дослідження епітетів піднято в роботах, присвячених порівняльному аналізу прикметників неблизькоспоріднених мов, у тому числі і в аспекті перекладу. Традицію порівняльного дослідження епітетів у російських і татарських текстах в комплексному дослідженні прикметників продовжив О. Тарасов на матеріалі прикмет [24]; у цій роботі здійснено аналіз антонімічних пар означень у прикметах і визначено спільні й відмінні для різномовного матеріалу семантичні поля. С. Миронова розглядала прикметник у прозових текстах російської і татарської літератури на матеріалі творів М. Магдеева і В. Шукшина [16]. К. Акопян розглянула лексико-семантичні групи прикметників зі значенням ментальності у системі англійської та російської мов і визначила, що ці групи співпадають [1].

Не залишився поза увагою дослідників і аспект перекладу в порівняльному аналізі. Ю. Богданова розглянула проблеми перекладу німецькою мовою означень у чеховських оповіданнях [3], а Л. Губочкіна зазначила на складності перекладу епітетів у казках О. Уайльда російською мовою [11].

Порівняння функціонування колористичного епітета в англійській і російській літературній мові входить до складу досліджень позначення кольору в різносистемних мовах М. Іматшоевої [14] та національно-специфічної характеристики концепту «світло-колір» Е. Мішенькіної [17]. Порівнянню функціонування епітета в художніх системах письменників різних національних літератур присвячені дослідження І. Іванової (зіставлення епітетів в ідіостилях І. Буніна та Г. Лонгфелло [13]) та Н. Підмогильної (порівняння епітетів Т. Шевченка і О. Пушкіна [20]).

У теоретико-літературному дослідженні епітета О. Волковинського з метою обґрунтування введення терміну «епітетна конструкція» акцентовано низку питань компаративного ґатунку, зокрема проблеми алітераційного епітета у слов'янському символізмі та епітетних характеристик макрообразу саду в українській і російській літературі XIX-XX ст. [7]. В дисертаційній роботі І. Барчишиної розглядається емоційність епітетних структур у поетичних текстах М. Волошина та В. Свідзінського [2].

У збірнику «Сучасні проблеми епітетології» вже присутній розділ «Компаративістичні виміри», який вміщує чотири зіставлення в розрізі функціонування епітета в ідіостилях письменників різних національних літератур (І. Барчишина, О. Самолюк, Р. Семелюк, О. Ситник та ін. [23]).

Зауважимо на тому, що на початку XX ст. компаративний компонент дослідження рідко стосувався англійської літератури, а в другій половині сторіччя починають з'являються роботи з германістики, на межі XX-XXI ст. порівняльні дослідження часто присвячені зіставленню української й англійської (О. Грабовецька [10], О. Самолюк [23], Р. Семелюк [23], О. Ситник [23]), російської і англійської літератури (І. Іванова [13]). Це пов'язано, вірогідно, з активізацією англійської літератури в європейському просторі й інтенсифікацією процесів художнього обміну, викликаних процесом глобалізації.

Компаративний підхід значно розширив об'єкт і предмет вивчення в епітетології. В класичній філології здійснено розширення об'єкту дослідження шляхом накопичення ілюстративного матеріалу з різних літератур за принципом подібності. Розширення предмету вивчення здійснювалось поступовим розширенням – порівняння епітетаріїв окремих письменників з метою визначення індивідуалізуючих якостей їх епітетів, діахронічні порівняння в межах однієї літератури, міжлітературний вимір компаративістичних студій епітета. Цей процес також відбувся на формуванні двох підходів до визначення епітета – вузького і широкого – завдяки діахронічним розвідкам і порівнянням процесів розвитку епітетів як у межах однієї національної літератури, так і поза ними.

Такий поступ є логічним з точки зору розвитку порівняльної методології та особливостей епітета як тропи, хоча зауважимо, що синхронні та діахронічні порівняння епітетних систем письменників у межах однієї національної літератури не втрачають своєї актуальності й розвиваються поряд з міжлітературними. Отже, можна стверджувати про значимість такої важливої складової епітетології як порівняльне дослідження епітета і про актуальність зіставних досліджень.

Список використаних джерел

1. Акоюн К. В. Прилагательные со значением ментальности в системе английского и русского языка : структурный и когнитивный аспекты : автореф. дисс... канд. филол. наук : 10.02.19 «Теория языка» / Акоюн Каринэ Владимировна ; Воен. ун-т. – М., 2005. – 21 с.
2. Барчишина І. В. Емоційність епітетних структур у поетичному тексті : автореф. дис... канд. филол. наук : 10.01.03 «Теорія літератури» / Барчишина Інна Вікторівна ; Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. – Чернівці, 2013. – 20 с.
3. Богданова Ю. З. Русские имена прилагательные и их соответствия в немецком переводе (на материале рассказов А. П. Чехова): автореф. дисс... канд. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык» / Богданова Юлия Зуфаровна ; Тюмен. гос. ун-т. – Тюмень, 2004. – 21 с.
4. Будний В. В. Порівняльне літературознавство [Текст] : підручник для студ. вищих навч. закл. / В. В. Будний, М. М. Ільницький. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 430 с.
5. Бушканец І. Н. Структурно-семантические особенности эпитета в английском, русском и татарском языках / И. Н. Бушканец, Р. Г. Мухаметдинова // Проблемы сравнительной типологии родного и изучаемого языков: Межвузовский сборник научных трудов. – Казань, 1967. – С. 18-27.
6. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 406 с.
7. Волковинський О. Поетика епітета : монографія / Олександр Волковинський. – Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2011. – 350 с.

8. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. – М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 460 с.
9. Горбачевич К. С. Словарь эпитетов русского литературного языка [Текст] / К. С. Горбачевич, Е. Н. Хабло. – М.: Наука, 1979. – 567 с.
10. Грабовецька О. С. Епітетна конструкція у художньому перекладі (на матеріалі української та англійської мов) : дисс... канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Грабовецька Ольга Сергіївна ; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. – Львів, 2003. – 200 с.
11. Губочкина Л. Ю. Особенности трансформаций при переводе лексической эмфазы, эпитета, сравнения и метафоры в английском и русском языках (на материале сказок О. Уайлда) / Л. Ю. Губочкина // Проблемы теории языка и переводоведения : Сборник статей. № 32. – М. : МГОУ, 2007. – С. 71–81.
12. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 408с.
13. Иванова И. Н. Эпитет в идиостиле И. А. Бунина и Г. У. Лонгфелло [Текст] / И. Н. Иванова // Вестник МГОУ. – 2008. – №3. – С. 58–65.
14. Иматшоева М. Б. Выражение цветообозначения в разносистемных языках. : дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : сопоставительное языкознание» / Мунира Бандишоевна Иматшоева. – Душанбе, 2010. – 150 с.
15. Лавыш Т. А. Сопоставительный лингвостилистический анализ эпитетов в белорусской и английской художественной литературе : автореф. дисс... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки» / Лавыш Марина Анатольевна ; Мин. гос. пед. ин-т иностр. яз. – Минск, 1988. – 19 с.
16. Миронова, Светлана Валериевна Функционально-статистические особенности имен прилагательных в прозаических текстах : : на материале произведений М. Магдеева и В. Шукшина : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.02, 10.02.01 / Ин-т яз., лит. и искусства им. Г. Ибрагимова АН Респ. Татарстан .- Казань , 2007 - 22 с.
17. Мишенькина Е. В. Национально-специфическая характеристика концепта «свет–цвет» в русской и английской лингвокультурной картине мира. : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Елена Владимировна Мишенькина. – Ярославль, 2006. – 23 с.
18. 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. : [б. в.], 2002. – 19 с.
19. Онопрієнко Т. М. Епітет як первісний троп і системоутворюючий центр тропіки / Т. М. Онопрієнко // Вісн. Житомир. держ. пед. ун-ту. – 2001. – № 8. – С. 127–130.
20. Подмогильная Н.В. Культурно-историческое своеобразие эпитетарных конструкций в поэзии А.С.Пушкина и Т.Г.Шевченко// Вісник Дніпропетровського університету. Літературознавство. Журналістика. Вип. 3. Т.2. 1999. - С.20-27 (0,5 друк.арк.).
21. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня; [сост., авт. вступ. ст. и коммент. А. Б. Муратов]. – М. : Высшая школа, 1990. – 342 с.
22. Слесарева М. Т. Сравнительная поэтика обрядовых песен восточных финно–угорских народов (свадебный жанр): дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01. [Текст] / Слесарева Мария Тихоновна.– М, 1983. – 177 с.
23. Сучасні проблеми епітетології: збірник наукових праць / [ред. кол.: О. Лещак (голова, наук, ред.), О. Волковинський (відп. ред.) та ін.]. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. –Вип. 1. –168 с.
24. Тарасов, Александр Михайлович. Семантика и функционирование прилагательных в народных приметах русского и татарского языков : : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.20 / Казан. гос. пед. ун-т . – Казань , 2004. – 22 с.
25. Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Курс лекций / Б. В. Томашевский. – Л. : Государственное учебно-педагогическое издательство министерства образования РСФСР, 1959. – 536 с.
26. Турсунова Л. А. К проблеме классификации эпитетов / Л. А. Турсунова // Сб. научн. трудов МГПИИЯ им. М. Тореца. Вопросы романо–германской филологии / отв. ред. А. В. Кунин. – М.,1974. – Вып. 75. – С. 67–87.
27. Шкловский В. Гамбургский счет : статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Виктор Шкловский. – М. : Советский писатель, 1990. – 554 с.

Summary. Development of the comparative approach to epithet studies is traced and contemporary status of the problem examination is defined in the article.

Key words: epithet, comparison, comparative aspect.

ОБРАЗ МИТЦЯ В РОМАНАХ В. С. МОЕМА

У статті аналізується своєрідність художньої організації образу митця в творчості В. С. Моема (на прикладі романів «Місяць і мідяки», «Пирого і пиво» та «Театр»). Розглядаються прийоми драматизації образу митця у творах письменника, серед яких: метод «точок зору», діалог, категорія «маски». Вказується на співвідношення нової моделі художника як «живої» людини і вольової особистості й афектованої поведінки героя.

Ключові слова: драматизація, образ митця, «точка зору», діалог, маска, гіперболізація.

Тема мистецтва та образ митця, до яких зверталися письменники різних часів та країн, на рубежі століть займає місце однієї з центральних проблем в літературному процесі. Актуалізація теми взаємодії мистецтв, а разом з нею і підвищена увага до образу митця в художньому творі, спричинена спробами відшукати потужний засіб впливу на читацьку аудиторію. Пожвавлення інтересу до теми мистецтва, переконана Бочкарьова Н. С., викликане кризою романного жанру, що спонукає літературознавців до визначення нових форм таких, як «антироман», «нероман», «самопороджуючий роман» (self-beggeting novel) і, нарешті, «роман-творіння» та «роман про художника», різниця між якими «полягає у зміщенні акцентів на героя-художника та хронотоп культури» [1, 11].

Власне науковий інтерес до теми мистецтва та образу митця засвідчує ряд дисертаційних досліджень. Наукові літературознавчі студії торкалися проблем генезису та поетики роману про художника (Бочкарьова Н. С.), теми мистецтва та образу художника у творчості Джона Фаулза (Картузова І. Б), творчої свідомості в романах Дж. Фаулза (Кабанова І. В.). Вченими встановлено вплив національної специфіки на образ митця. Так, в англійській літературі трактування цієї теми набуло соціально-естетичного аспекту, а її «розробка здійснювалась переважно в рамках роману виховання». На додаток, англійська література надавала перевагу такій творчій професії, як письменник. Серед англійських романістів ХХ століття, які зробили свій внесок у розробку теми мистецтва і «залишилися вірними реалістичній традиції», Картузова І. Б. називає В. С. Моема, у творах якого «художник виступає втіленням нонконформізму, відстоює своє бачення мистецтва і не іде на компроміси із суспільством» [2, 4].

Дана стаття присвячена дослідженню драматичних особливостей образу митця в романах В. С. Моема. Йдеться про пріоритетне для письменника вміння драматизувати, зокрема це стосується образу художника, коли драматична складова у творі переважає, а епічна - відходить на другий план. Як бачимо, поза увагою вчених залишилось дослідження специфіки образу митця у творчості В. С. Моема, зокрема в аспекті драматизації художнього образу. Наше завдання полягає у встановленні драматичних елементів, що задіяні у створенні образу митця.

Змістом трьох романів («Місяць і мідяки», «Пирого і пиво» та «Театр») В. С. Моем зробив питання, пов'язані з соціальними умовами та естетичними проблемами художньої творчості, а героями - людей мистецтва: художника, письменника та актора. Оригінальні твори В. С. Моема та їх українські перекладні версії стали об'єктом нашого дослідження.

Як відомо, у другій половині ХІХ ст. зафіксовано радикальну зміну у трактуванні теми художника: місце недосяжного образу митця доби романтизму приходять звичайна людина у своїй «життєвій достовірності, контексті оточення та доби, що її виховали» [2, 2]. Нове трактування образу митця знайшло своє вираження у специфіці образів художників В. С. Моема, кожен з яких наполегливо працює задля досягнення конкретної мети. Так, у випадку з Джулією Ламберт - це фінансове забезпечення родини та постійне підтвердження звання найкращої актриси Англії (the greatest actress in England). Стрікленд заробляє на хліб та приладдя для малювання власним трудом. Письменник Едуард Дріффілд своєю творчістю здобув і визнання, і матеріальний добробут.

Для моемівських митців характерним є те, що розкриваються вони не завдяки статичній описовості, а безпосередньо через візуальне сприйняття, показ. Наочність досягається за допомогою різних, часто конфліктуючих між собою «точок зору». Адже контрастність різних за соціальними цінностями носіїв «точок зору», їхні часові та просторові неспівпадання сприяють об'ємному, багатовимірному та різнорівневому зображенню творчої особистості. Образ митця побудований таким чином, щоб бути «показаним» у «безпосередній очевидності». Англійська письменниця Елізабет Боуен (Elizabeth Bowen (1899–1973) з цього приводу зауважує, що головна героїня виглядає «живою» для читача («a person at the same time visible to the reader»). Окрім того, однією з підстав порівняти роман «Театр» із фільмом виступив саме «показ творчої особистості» («Hence the excitement of this exciting book: it is like a film in which someone will not see what is coming» [7, 308].

Розглянемо детальніше, як досягаються «показ» та «візуальність» художнього образу на прикладі головного героя роману «Пирого і пиво». Річ у тім, що образ митця Дріффілда досліджується з численних «вікон джеймсівського будинку», «різних за формою та розміром», і за кожним з цих вікон стоїть людина з індивідуальними враженнями і сприйняттям. У першу чергу, це центральна свідомість розповідача, містера Ешендена, який наділений здатністю гостро та іронічно сприймати оточуючий світ. Отже, індивідуальність розповідача надає певного забарвлення образу митця: часом він виглядає кумедним, часом сильною, вольовою людиною, яка здатна дати відсіч навіть хамовитому Джорджу Кемплу. Оскільки «точки зору» охоплюють часову відстань майже в сорок років (Ешенден-підліток, Ешенден-молодий чоловік та Ешенден-зріла людина), то цілком природньою виглядає їхня еволюція: від кумедної, неухважної, як усі творчі люди, подекуди дивної постаті до відмінного знавця життя та безсердечної особистості. Суттєво відрізняються «точки зору» різних за соціальним статусом персонажів. Так, Елрой Кір (письменник, який обертався в колі впливових можновладців) вважав Дріффілда «одним з найвідоміших письменників сучасності, останнім вікторіанцем», «романи якого здобули право на безсмертя»; натомість священник Блекстейбла (дядько Ешендена) відгукувався про нього як «вітрогона» із сумнівною репутацією та «нонконформіста» (людину, яка належить до різних протестантських сект). А ось, наприклад, колишня буфетниця Розі, дружина письменника, була переконана, що її чоловік вкрай неухважна людина і посередній письменник. Господар провінційного готелю, містер Brentfort, у свою чергу, розповів про те, що письменник любляв годинами «балакати за кухлем пива» з відвідувачами, відмовлявся від зручного крісла і стверджував, що саме тут можна вивчити справжнє життя. Певна річ, усі «точки зору» не можна розглядати як рівноцінні, адже домінуюча «точка зору» залишається за розповідачем, який мав привілей краще знати письменника. Саме завдяки нерівнозначним «точкам зору» образ митця можна розглядати з різних позицій, а згодом, поєднавши індивідуальні «точки зору» на загальну для всіх персонажів тему (письменник Дріффілд), отримати «живий», об'ємний образ митця. Таким чином, подолання одноплосинного та одновимірного зображення героя, а відтак - трансформація опису у показ стає драматичним елементом в образі митця.

Художник у творчій спадщині письменника нерозривно пов'язаний із діалогом, як ключовим засобом розкриття характеру героя. Сам по собі «діалог - засіб за своєю природою та сутністю драматичний» [6, 254]. Проте, засобом драматизації романної форми він стає лише тоді, коли на нього «припадає основне навантаження у вираженні змісту», в тому числі, і в розкритті характерів героїв-митців. Варто додати, що як сам письменник, наділений професійним хистом та природньою невимушеністю для написання діалогів («It seems to me that I had a natural lucidity and a knack for writing easy dialogue» [8, 38]), так і дослідники його творчості називали мовивський діалог неперевершеним («the dialogue is superb»). Діалог у «трилогії про художників» виступає потужним засобом драматизації романного твору. В першу чергу, завдяки тому, що не виконує функцію повідомлення, а прирівнюється до вчинку. Згадаємо, наприклад, зіткнення двох різних «точок зору» у фіналі роману «Театр». На очах у читача розгортається напружена сцена встановлення істини між Джулією та її сином Роджером. Діалог виявився красномовнішим за усі попередні вчинки героїв: розкрив характер Роджера та викрив зворотній бік реальності («You don't know the difference between truth and make-believe. You never stop acting. It's second nature to you. You act when there's a party here. You act to the servants, you act to father, you act to me. To me you act the part of the fond, indulgent, celebrated mother»)[9, 107]). Звинувачення сина у тому, що насправді її не існує, підштовхнули Джулію до висновку: «Roger says we don't exist. Why, it's only we who do exist. They are the shadows and we give them substance. We are the symbols of all this confused, aimless struggling that they call life, and it's only the symbol which is real. They say acting is only make-believe. That make-believe is the only reality» [9, 117].

Не важлива, на перший погляд, розмова Дріффілда з лордом Джорджем змушує читача замислитися над тим, що молодий письменник - не лише веселий, доброзичливий любитель веселого товариства, але й людина з характером, якій нелегко нав'язати свою думку. Річ у тім, що на пораду місцевого торговця вугіллям лорда Джорджа «покинути дурниці» (написання книжок) та «взятися за серйозніші справи», Едуард Дріффілд відреагував наступним чином:

- «Ну, як пишеться книга, Теде? - спитав лорд Джордж.
- Нічого, добре. Працюю весь час.
- Бідолаха Тед зашився зі своїми книгами, - лорд Джордж засміявся. - Чому ти не покинеш ці дурниці і не займешся серйознішими справами? Я підшукав би тобі роботу в своїй конторі.
- О, я задоволений своїм життям.
- Не чіпайте його, Джордж, - сказала місіс Дріффілд. - Якщо йому це подобається, то хай собі пише.

– Я, звичайно, не можу сказати, що розуміюся на цьому, – почав Джордж Кемп.

– Тоді й не говоріть, – перебив його Дріффілд, посміхаючись [3, 94]».

Як бачимо, фраза-вчинок відкрила для читача зовсім інший бік характеру головного героя.

У статті, присвяченій творчості Ф. Достоевського, В. С. Моем зауважив, що «більшість композиторів і художників егоїстичні та безсердечні, але їхні чудові мелодії, картини зачаровують нас, змушуючи пробачити непристойні вчинки». Якщо «поклик до творчості не зникає у зрілому віці, то ця хвороба може прогресувати за рахунок звичайних людських якостей», адже «самі солодкі дині, як відомо, зростають на чистому перегної» [4, 273]. Англійський романіст визнає вміння Достоевського талановито драматизувати будь-яку ситуацію. Серед прийомів, за допомогою яких російський письменник «налаштовував читача на гостре сприйняття», В. С. Моем підкреслює надмірну експресивність діючих осіб: герої «промовляють свої репліки з хвилюванням - починають тремтіти, марніти, зеленіти». «Тому звичайні слова отримують певну таємничу багатозначність» [4, 275]. У ході аналізу літературних текстів було виявлено, що образу митця в романах В. С. Моема також притаманний афектований вираз умонастроїв. Відомо, що драма схильна до протиставлення себе реально існуючим, справжнім формам людської поведінки як демонстративно, так і приховано. Йдеться про гіперболізацію, оскільки надмірна активність героїв у драмі перевищує ту, властиву людям у справжньому житті. Гіпербола, переконаний В. Є. Халізов, породжує дистанцію між актором і глядачем, героєм та читачем і наділена певною художньою силою. Дослідник підкріплює свою думку словами С. Єсеніна «величне бачиться на відстані». Так, в одному з анонімних відгуків на роман «Місяць і мідяки» у «Saturday Review» автор зауважує, що містер Моем перебільшує (artistically, Mr. Maugham exaggerates his effects), маючи на увазі небагатослівність або, словами американського драматурга Максвелла Андерсена, «tongue-tiedness» Стрікленда. «When you asked Charles Strickland to dine with you, he answered, 'Go to hell'; when you offered him medicine on the sick-bed he replied, 'Go to hell'; when you inquired his opinion of a picture or whether he would like a game of chess, his monotonous formula was, 'Go to hell.' Mr Maugham admits that his genius was deficient in the art of expression in words: he was rather wearisomely so. His primitive man is too much of a brute to be true to nature» [7, 143-144].

Афектована поведінка Джулії Ламберт у повсякденному житті на кшталт сцени з режисером Тіммі Ленгтоном («“You devil!” With a swift gesture she went up to him, seized him by his loose shirt collar with both hands and shook him» [9, 16]) або дій героїні перед виставою («Julia tore off her clothes, and flung them with ample gestures all over the room. Then, stark naked, she skipped on to the bed, stood up on it for a moment, like Venus rising from the waves, and then throwing herself down stretched herself out» [9, 38]) у поєднанні з «репліками в бік» виступають яскравими прикладами драматизації роману. Взагалі, більшість літературних критиків, зокрема Бернард Де Віто (професор гарвардського університету та редактор «Saturday review of literature»), схиляються до думки, що цей гарно написаний роман більше нагадує виставу («A well made novel, however, is like a well made play: one rises from it thankful for being amused but beginning to forget what happened in the first» [7, 305]) чи «puppet-show» («Even in this puppet-show it sometimes becomes necessary for Julia to feel an emotion, and then the play goes flat» [7, 306]), «моделі» персонажів якої вже були раніше задіяні в моемівських виставах («Her husband, Michael, the handsome, hard-working, vain and unintelligent actor-manager, and her kept lover, Thomas Fennell, the young man on the make, are types from the earlier theater of Mr Maugham. He makes a lively and varied display of these, and of other puppets labeled 'fool' and 'cad'» [7, 306]).

Окрім того, образу Джулії в романі «Театр» притаманна діалектика маски і справжнього обличчя, ролі та справжньої людської сутності («Her duplicity is natural and automatic - she is two people: seldom are both present» [7, 308]). Адже справжньою театральною силою, на думку В. Є. Халізова, наділені ситуації, коли кризь обрану людиною маску визирає справжня суть. Так, у романі «Пирого і пиво», маска головного героя з'являється тоді, коли він здобув авторитет у літературному колі та змушений за допомогою маски удавати з себе того, ким його хотіли би бачити оточуючи, і лише короточасні «спалахи» нагадують про живий та дотепний характер письменника Дріффілда. Під маскою також перебувала справжня сутність Стрікленда «Місяці і мідяках» («Here are the facts. Charles Strickland, a middle-aged stockbroker, the husband of a charming cultured woman and the father of two typically nice English children, suddenly, on a day, without a hint of warning, leaves his home and business and goes off to Paris to paint. The reason is unthinkable. A sturdy, ruddy middleaged man cannot so utterly change his nature. He can; he does.» [7, 141]). «Маска», що блокує вільний вихід на приховану сутність особистості, підсилює ефект та враження від викриття зворотного боку замаскованої реальності, драматизує образ художника, додаючи колорит гри та контрастність.

Більшість теоретиків драми схиляється до думки, що однією з характерних рис драматичного героя є або наявність «вольового стрижня» (Г. В. Ф. Гегель, В. М. Волькенштейн, Б. О. Костелянець), або динаміка «драматургічно сконцентрованих» думок і почуттів, що цілком запо-

внюють свідомість» та мають «можливість пробитися на поверхню» (Б. Шоу, Ф. Геббель), або просто активні відгуки персонажів на те, що відбувається (Ю. Олеша, В. Б. Блок). Відповідно, багатопланові та хаотичні думки, почуття та дії залишаються прерогативою епічних персонажів. Усе, що відбувається з героями-митцями у В. С. Моема, зумовлено не зовнішніми обставинами, а виключно внутрішньою волею та характером: Стрікленд залишає забезпечене життя заради поклику до мистецтва, вчинки Джулії Ламберт, починаючи з одруження та закінчуючи тріумфальною перемогою над тими, хто її зрадив чи то словом (Доллі де Фріз), чи то справою (Том). І навіть образ Дріффілда, якого дехто з критиків (Leslie Alexis Marchand) вважає дивним персонажем другого плану («a vague figure in the background»), та «гачком», на який автор «вішає свій плащ саркастичної іронії», відтворюючи зростання літературного генія («Driffield is only the peg upon which the author hangs his cloak of mordant irony while depicting the rise of literary personality» [7, 190]) набуває драматичного значення завдяки, на перший погляд, буденному вчинку. Згадаємо ранкову зустріч Дріффілда з Розі, коли після смерті їхньої доньки та відсутності дружини впродовж усієї ночі, письменник ані словом, ані жестом не викрив свою обізнаність, що і підтверджує існування «вольового стрижня» в характері героя.

Отже, одним з напрямків, в якому еволюціонувала романна структура В. С. Моема, виступив образ митця. Драматизація реалізується у виході на багатоплощинне зображення образу художника за допомогою численних «точок зору», а також у розкритті характерів головних героїв за допомогою діалогу, що прирівнюється до вчинку. Усі, без винятку, герої-митці в романах письменника - сильні, незалежні люди, внутрішня воля й характер яких зумовлюють динаміку сюжетного руху. Наступним засобом драматизації образу художника виступає гіперболізація або афектована поведінка персонажів, що водночас справляє незабутнє враження на читача та створює потужну за своїм художнім впливом дистанцію. Суттєво, що застосувавши на практиці нову модель художника, В. С. Моем, з одного боку, наблизив митця до читача, а, з іншого боку, завдяки театралізовано-експресивній поведінці віддалив героя, для того, щоб читач мав нагоду побачити та оцінити величню особистість на відстані. Наближаючи та віддаляючи «об'єktiv камери», письменник вже вкотре реалізує вихід з однієї закріпленої площини, а відтак – драматизує. Категорія маски, що останнім часом інтенсивно засвоюється романною формою, стає ефективним засобом драматизації не лише образу митця, але й усієї замаскованої реальності.

Список використаних джерел

1. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII-XIX вв.: дис. ... доктора филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» (западноевропейская литература), 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Нина Станиславовна Бочкарева. – Пермь, 2001. – 350 с.
2. Картузова И. Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья» [Электронный ресурс] / Ирина Борисовна Картузова. - Санкт-Петербург, 2006. - Режим доступа: www.Dissercat.Com/content/problemy-iskusstva-i-obraz-khudozhnika-v-tvorchestve-dzhona-faulza
3. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко. – К.: Видав. Дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
4. Моэм С. «Братья Карамазовы» Достоевского / С. Моэм // Писатели Англии о литературе XIX-XX вв.: сборник статей. - М.: Прогресс, 1981. - С. 272-276.
5. Моем Сомерсет. Радощі життя, або сімейна таємниця / Сомерсет Моем - К.: Радянський письменник, 1963. - 252 с.
6. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / Валентин Евгеньевич Хализев – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
7. Curtis A. W. Somerset Maugham: The critical heritage / A. Curtis, J. Whitehead. - London : Routledge, 2003. - 489 p.
8. Maugham W. S. The Summing Up / W. S. Maugham. - New York : Mentor book, 1951. - 194 p.
9. Maugham W. S. Theatre [Електронний ресурс] / W. S. Maugham // Theatre. – Режим доступу : e-reading-lib.org/book.php?book.

Summary. Maugham's novels are analyzed in the context of K nstlerroman (a novel about an artist). Method of "points of view", dialogue and category of "mask" are reviewed as dramatization of artist.

Key words: dramatization, artist, point of view, dialogue, mask

ВОЄННА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ МУРАТОВА

У статті представлено детальний аналіз поеми «Розчакнута брама» Ігоря Муратова, а також досліджуються аспекти світоглядного осмислення війни у творі відповідно до концептуальних та художніх пріоритетів митця.

Ключові слова: війна, поема, воєнна тематика.

Поетичну творчість видатного харківського поета, прозаїка, драматурга, літературного критика, публіциста Ігоря Муратова (1912-1973) до 1964 року (саме в цьому році вийшла книжка віршів «Осінні сурми») можна назвати поезією соціалістичного реалізму. Героєм його творів виступала людина, що перебувала на передових рубежах творення соціалістичної цивілізації.

Ігор Муратов пережив Другу світову, відтак не міг залишитися осторонь воєнної тематики: травма окраденого війною життя інтенсивно виявляється в його творчості. Досвід Великої Вітчизняної війни своєрідно відобразився на художній еволюції Муратова, який переосмислював радянські мілітарні стереотипи, піддаючи сумніву єдино патріотичний та суспільно консолідуючий офіційний образ війни.

До сьогодні війна як суб'єкт і об'єкт у творах радянського письменника Ігоря Муратова залишається поза увагою дослідників.

Мета нашого дослідження – розглянути аспекти світоглядного осмислення війни в поемі Ігоря Муратова «Розчакнута брама» відповідно до концептуальних та художніх пріоритетів митця.

Масштабним поверненням Ігоря Муратова до теми війни стала поема «Розчакнута брама», що увійшла в однойменну книжку віршів І. Муратова (1967). Основу поеми склали дев'ять віршів, що були написані поетом ще у Німеччині у 1942-1944 роках у концтаборі для полонених на острові Узедом, у селищі Пенемюнде. Вони створили «сильну, не бачену доти в українській поезії емоційну атмосферу поеми» [3, 93].

Поет, завдяки обраній формі, зміг поєднати в автобіографічній сюїті драматичні картини оточення й полону з теперішніми роздумами про пережите. Вражає намальована картина табір-ного життя, героя ніби знову і знову «пронизують оті балтійські вітри. І вітри солоні, і сіль, яку він добував, – усе було солоним... його серце, повне любові до життя, болісно билосся при згадці лиш слова Узедом-острова, що уособлював тоді смерть» [1, 148].

За словами самого І. Муратова, війна була огидна усьому його еству: він із нетерпінням чекав свого демобілізування. Але разом із тим він не намагався знайти собі «тепле місце». Ігор Муратов пригадує: «Перший час після війни мені взагалі не хотілося про все це згадувати, а тим більше – писати. Рука не піднімалася. Потім сталося якось само по собі: поступово почав згадувати про це у віршах. Правда, не завжди вони були автобіографічні. Я не хотів писати про полон, не хотів прилучатися до багатьох колег, які пишуть на цю тему. Бо переконаний: не варто писати художній твір, у якому герой поставлений в такі життєві умови, що не може чинити опору. Огидно писати про суцільні муки й приниження, про те, як день у день зневажається людина, навіть коли це правда. А було саме так: у фашистських таборах не тільки вбивали фізично, а намагалися зробити з людини слухняне бидло» [5, 34]. У «Епілозі» Ігор Муратов звертається до пам'яті із закликом – «бути чесною, доброю і світлою» [5, 35].

Принагідно нагадати, що після тяжкої контузії в перші дні антигітлерівської війни Ігор Муратов потрапив у полон. Йому йшов тридцятий рік. Позаду був уже великий відтинок життєвого шляху: дитинство в родині професійного революціонера, дореволюційна еміграція з матір'ю у Париж, куди пощастило втекти заочно засудженому до смертної кари батькові, повернення після революції на Батьківщину, ранні роки на селі, школа, перші юнацькі вірші й зустрічі з столичними поетами, професійна освіта і робота в цехах харківських заводів, перші виступи в газетах і журналах з молодими палкими віршами, вечірне навчання на філологічному факультеті, перший виступ у харківському Будинку Блакитного разом із друзями – ударниками харківських заводів, покликаними в літературу, нарешті, перша книжка і за нею широкий простір творчості, відкритий для молодого поета, повного невичерпної енергії, цілеспрямованого пориву, веселого, але не безжурного, пильного до життя й самого себе [4, 138].

Під час перебування у таборі Пенемюнде для Ігоря Муратова «сталася подія, яка внесла в безрадісне існування в німецькому полоні якусь різноманітність і дещо збільшила шанс вижити []. Муратов разом із «Федьком, Пастернаком» [3, 96] опиняються в селі Мойшефт на утриманні і під наглядом бауера Отто Янта. Письменник зазначає: «Крім пристойної їжі, теплої постелі і людського ставлення Янта, я у його будинку отримав можливість писати вірші. Тут хазяїн сам приніс мені і папір, і пера, і чорнило. Іноді він стояв поруч і дивився через моє плече на незрозумілі

букви. А ще нахилився до вуха і шепотів: «Тільки нічого не пиши про Гітлера! Повісять! Всіх нас повісять» [3, 97].

Ігорю Муратову не вдалося закінчити поему в будинку Янта. Закінчив у таборі. Почав писати і вже не міг не думати, не працювати далі. За хліб вдалося виміняти невеличкий записник, куди між куплетами українських народних пісень вставляв строфи своїх поем.

Леонід Первомайський зазначає: «Вірші довго лежали в блокноті, минуло двадцять два роки, і тоді поет надрукував їх з пізніше написаними інтродукцією та епілогом як поему, якій дав назву «Розчахнута брама» [5, 34]. Назва була точна і влучна, але вона не розкривала усього змісту тих дев'яти віршів.

Отже, основу поеми склали дев'ять віршів, що були написані поетом ще в 1942 – 1944 роках під час перебування в ув'язненні на острові Узедом. Як і Т. Шевченко на засланні, куди був «определен в солдаты с запрещением писать и рисовать», мав захалявну книжечку, куди записував свої нові твори, так І. Муратов створив для себе «блокнотик захалявний», де між народними піснями вписував рядки своїх нових віршів. Дивно, але Радянська влада боялася таких творів. «Моабітський зошит» татарського поета Муси Джаліля, який писався приблизно тоді ж і в такій же ситуації неволі, як і вірші І. Муратова, був опублікований лише в 1953 році, а Державною премією відзначений – лише в 1957 р.

Так чи інакше, але вірші, написані в полоні, чудом врятовані від німецьких обшуків і від своїх же смершівців, І. Муратов мусив довго приховувати і робити вигляд, що їх у нього немає. І лише через двадцять два роки після Перемоги опублікував їх. І то не як окремих цикл, а вмонтувавши їх у склад поеми «Розчахнута брама».

У поемі Ігоря Муратова «Розчахнута брама» переконливо й сильно зазвучала мова достовірного документального свідчення.

Микола Ільницький зауважує: «Художнім документом страхітливого табірної побуту є поема Ігоря Муратова «Розчахнута брама», основу якої склали дев'ять віршів, написаних у концтаборі й замаскованих між строфами народних пісень. Коли б вони були виявлені, поет поплатився б за них життям, як це сталося з автором «Моабітського зошита» татарським поетом Мусою Джалілем, молодим українським поетом Дмитром Вакаровим, угорським поетом Міклошем Радноті» [2, 40].

Доля змилювалась над І. Муратовим, і дев'ять табірних віршів, які через двадцять років прийшли до читача розділами «Розчахнутої брами», стали свідченням сили й незламності людського духу й глибокої мудрості, здобутої в умовах, коли людина перебуває на грані життя і смерті і їй відкриваються «останні істини».

Все ж, багато літературознавців сходяться на думці, що з твором «Розчахнута брама» пов'язано багато таємниць.

По-перше, Ігор Михайлин зазначає: «Заголовний образ потребує свого пояснення. Слово «розчахнута» тут, звичайно ж, має значення «широко, навстіж відчинена». Чому ж знаком фашистської неволі стає «розчахнута (тобто широко, навстіж відчинена) брама? Є тут певна алогічність... Тому необхідно врахувати інші значення слова «розчахнутий», а саме – «розколотий, розщеплений на частини» [5, 95]. Брама – символ межі, порубіжжя, але не такого, який не можливо здолати, а, навпаки, такого, який час від часу зникає, брама відкривається, «розчахнується», за І. Муратовим, манить можливістю вийти за неї, потрапити в інший світ, у світ свободи. Відтак неволя стає ще біль нестерпною, бо світ свободи відділений від світу неволі «розчахнутою брамою». Отже, «Розчахнута брама» – поема про неволю [5, 97].

Микола Ільницький вважає назву поеми виправданою. «Муратова переслідувало бажання тікати. Тікати голим, за *розчахнуту браму*, від невсипущого жовтого ока прожекторних вишок, від полого фокстроту, який настирливо вдирався у вуха в'язнів у хвилини, коли кожний десятий робив свій останній крок із шеренги – назустріч смерті» [2, 38].

Замислена поема в сповідальному, автобіографічному ключі. Автор із сучасності переноситься думками в своє невольничче минуле, зіштовхуючи спогади про красу природи, тишу світанкову над Балтійським морем з пригадуванням табірної плацу, «де ми шикувались безшумно / О п'ятій голодній годині», де розчахнуті вітром ворота «вищали з безсилою люті». Ці спогади піднімаються в душі поета, бо він гортає старий захалявний блокнотик, що його виміняв за півмиски баланди в іншого в'язня: «Я давно обіцяв тобі, друже, / Присвятити хоч кілька рядків... / Знов наснилися яблуні й груші, / В солов'їній закохані спів, / Знов дихання родючого літа / Воскрешає природу, а в нас / За дротами красується жито. / А над житом клубочиться газ; А над табором – хмари зловісні / Од північного моря пливуть, / І не слухає літньої пісні / Чорнодимна чадна каламуть; / І лихим суховієм обдерті, / Мов дерева, забуті дощем, / Ми не сієм ні жити, ні смерті. Не радієм? Не вірим? Не ждем?» [5, 94].

У таборі, за колючими дротами з пропущеним крізь них електричним струмом, на роботах у німецьких селян, під вибухами бомб із американських бомбардувальників, під постійною загро-

зою смерті від виснаження голодом і непосильною працею або від кулі в потилицю, усе минуле й майбутнє постало перед поетом у новому освітленні. Він бачив його все тими ж своїми карими очима, але до цього власне фізичного зору приєднувався тепер уже глибинний зір мужнього і вірного серця, твердого, як «шалева сталь», про яку поет говорить у заключних рядках свого циклу, і м'якого, як віск, уже назавжди відкритого усім стражданням, смуткам і радостям світу.

Поет розкриває себе і свої бажання в таборі за колючим дротом з такою одвертістю і обов'язковістю, що вони стають і нашими бажаннями. Минуло багато років, але ніщо не забулося: «... *І згадує, згадує серце, / І в нім воскресають пришиклі бажання. – І перше бажання було – тікати* [5, 96].

Дев'ять узедомських віршів ніяк сюжетно не пов'язані між собою. Кожен із них має свій самостійний настрій, тему; і все ж у них багато спільного, і вони б могли існувати як цикл. Головний їх мотив – роздільність світу на «тут» і «там», на «сьогодні» і «вчора». Ліричний герой, що перебуває «тут» і «сьогодні» весь час виносить думкою, мрією, спогадом в інший вільний світ, світ боротьби, кохання, дружби.

Перший вірш «Вітром збите, котиться...» адресований колишнім побратимам по зброї, автор у ньому звертається ще до тих, з ким «у снігах Фінляндії / Відували разом». З ними багато передумано й пережито. Герой летить у думках до друзів і в тому знаходить розраду.

Другий вірш – лірична мініатюра. У ньому з'являється як альтернатива сучасності – майбутнє. Ці, що зараз переживає ліричний герой, страждання не вічні, «бо вічних мук нема». Але ж треба мати наполегливість дожити до їх кінця.

Третій вірш «Я давно обіцяв тобі, друже...» знову повертає героя до такої потрібної йому тут і зараз розмови з товаришем, бо ця розмова відразу переносить його в час минулого і в простір України. Здавалося б це Муратовський «Садок вишневий коло хати» – адже цей Шевченківський вірш так само написаний у неволі з туги за Україною. Щоправда в тексті І. Муратова «родючому літу» протиставлена «чорно димна чадна каламуть». Здається герой у розпачі. Він порівнює себе з деревом, забутим дощем, яке всихає без животворної вологи. Емоційну напругу посилює й те, що весь вірш, за виключенням останнього рядка, являє собою одне речення. Але дивовижним чином замість початкового образу *Я* у фіналі вірша з'являється колективне *Ми*, яке дає героєві відчуття плеча і можливість не ствердити: не радієм, не віримо, не ждемо, – а поставити після цих слів геніальний знак питання, який відразу перетворює настрої безнадійного суму в настрої обнадійливого очікування.

У двох віршах – V. «Дерев'яні черевики...» і VII. «Ще варта не сюрчала...» – розгорнуто мінімальний епічний сюжет, збудований на розповідях союзників, читанні листа з дому. Фашистська неволя принесла загибель і страждання. Але гірше за це – приниження людської гідності, яке й породжує опір окупантам.

Вірші IV. «Десь на рейді тужать кораблі...», VIII. «Нам кажуть: «Вас давно забули...» – це своєрідні замовляння. Наші сльози, говорить герой від імені в'язнів, нехай запечуться в серці, щоб потім пролилися на катів «не дощиком дрібним», а «вибухли прокляттям громовим!»

Останній вірш «Чи буває день без ночі?» теж містить у собі елементи замовляння, але й філософських роздумів над минулістю і її загартуванням особистості у випробуваннях. Важко навіть збагнути, де знаходить поет сили філософствувати в ув'язненні на цілком пацифістські теми. Щоправда, на його виправдання можна сказати, що його заклик все ж спрямований на те, щоб гартуватися не як знаряддя праці (плуг, скажімо), а як зброя («шалева сталь»), що її призначення – нищити ворога. На таку «шалеву сталь» (тобто, сталь, з якої кують шаблі) сподівається вигартуватися ліричний герой у таборних випробуваннях: «*Чи буває день без ночі? / Сміх без сліз? / Життя без смерті? / Віра без розчарування? / Без ненависті любов? / То чого ж ти хочеш, серце, / Безтурботного спокою? / Тільки світлого кохання? / Тільки чистих молитов? / Не волій цього, не треба. / Бо зів'янеш у спокої. / Бо не зможеї одрізнити, / Де відрада й де печаль, / І завчасно, передчасно / Ми постарієм з тобою? – / Тож гартуйся у негодах. / Як в огні шалєва сталь!* [5, 97].

Зінаїда Голубєва вважає: «У дев'ятому вірші, який є, по суті, квінтесенцією циклу і всієї поеми, перед читачем розгорнута градація бажань: «*І перше бажання було – тікати... / І друге бажання було – найтись... / І третє бажання було – кричати... / Й четверте бажання було – забутись... / і п'яте бажання давило: метатись!.. / І шосте – любити!.. А сьоме бажання з'явилося згодом. / А сьоме бажання було – збагнути*» [1, 150]. Поет не боїться розкрити читачеві душу до кінця, без останку, не приховуючи слабостей. У естві його героя жило й інше почуття, яке допомагало долати наругу і страх. Так, було бажання помститись: «*І тим, хто так ревно топтав нас і мучив, / Зирнути у жовті від жаху щілини / І тішитись, тішитись, тішитись довго, / Аж поки не гримне короткий постріл. / І далі – вдертись в їх затишні житла, / Де кров моїх крєвних на кожному трофеї, / Де сині арійські баньки з колісок, / З рожевих ресорних дитячих візочків / Безпомічно вирячили на мене / Малі недорожені чінгісхани, / Яких би простив я...* [1, 151].

Як і всі попередні бажання, прагнення помститися, знайти справжніх винуватців усіх страждань, які випали на долю людства у найстрахітнішій з воєн, яку розв'язав фашизм, було особистим прагненням поета, яке повністю збігалося з бажанням мільйонів і яке з неминучою послідовністю народжувало в серцях мільйонів чуття гуманності... Злочинці і слухняні виконавці їхньої волі не можуть і не мусять минути кари, але на дітей не поширюється той справедливий гнів, який виводив з автоматів в руках у новий бій вчорашніх в'язнів гітлерівських таборів примусової праці, винищення, смерті.

Монолог про бажання – так можна назвати фінальну частину поеми «Розчакхнута брама». Внутрішня композиція монологу рухається до посилення градації, причому збільшується навантаження не тільки емоційне, але й чисто змістове, раціональне. Бажання біологічні, ті, що йдуть від інстинкту (тікати, наїстись, кричати, забутись), щодалі ускладнюючись, породжують бажання п'яте – помститись, але... це бажання обертається прощенням як не своїх катів, порогів, то їхніх дітей. Бажання виносять ліричного героя на щораз вищу духовну височінь, бо наступне бажання було – любити, а ще наступне – збагнути... Збагнути, звичайно ж, логіку історії, внаслідок якої з людством трапляються такі жахіття, як фашизм.

У вогні, в крові, в стражданнях і муках народжувалось шосте бажання поета – любити: «Асьоме бажання з'явилося згодом, / Асьоме бажання було – збагнути [4, 25].

Леонід Первомайський зазначає: «Так розчакхнулася не тільки таборова брама і брати по зброї вивели вчорашнього в'язня у світ боротьби – в цю мить розчакхнулося його серце і набуло того внутрішнього зору, без якого не можна ні ненавидіти, ні прощати, ні любити, ні збагнути світ в сукупності усіх його трагічних протиріч, не можна бути поетом, людиною, яка свій внутрішній досвід робить обов'язковим і повчальним для кожного, незалежно від власної долі кожного, озброює людину революційним гуманізмом – умінням не тільки бачити й розуміти, але й співпереживати з світом і перетворювати його з світу страждання і крові на світ краси і радості» [5, 65].

Після наведення дев'ятох давніх віршів І. Муратов знову повертається в сучасність. Білий п'ятистопний ямб найкраще пристосований для передання усного мовлення, недарма його найчастіше використовують драматурги. І. Муратов так само звернувся до цього розміру, бо його поема – то, власне, не розповідь, а бурхливий монолог схвильованої людини.

Але заапушений механізм осмислення минулого привів автора до непрогнозованих висновків щодо самого себе. Він збагнув і таке: «Я був не людиною. Боже! / Рабом безсловесним. О люди! / Як серце моє волелюбне / Не вдарило мною в груди?!» [4, 123]. Це осягнення неймовірне для поета, недарма воно підкріплене звертанням до Бога і людей, як найвищого морального авторитету.

І. Муратов уперше в нашій поезії заговорив про моральну ціну спогадів про війну. Він назвав подвигом те, що «в тім пеклі ти вижив / І згадують смерть свою годний / З живими...» Ігор Михайлин зауважує, що «Згадують смерть» неможливо. Як неможливо відповісти «Так» на запитання: «Ти спиш?», бо якщо ти спиш, то запитання не чуєш і відповісти на нього не можеш, а якщо можеш, то ти не спиш. «Згадувати смерть» неможливо, бо мертва людина не може згадувати. І якщо І. Муратов вживає цей геніальний образ, то, звичайно ж, метафорично, сказавши нам трохи раніше: «Я був не людиною». Про той час, коли він був «не людиною» і згадує він. І від цього спогаду йому й через двадцять років після війни моторошно [3, 96].

Микола Ільницький зазначає: «І. Муратов належить до письменників, характер яких визначає не сама тема, а духовний, естетичний досвід. Події в житті країни і власному житті збагатили його духовно, глибше, багатовимірніше відкрився його внутрішньому зорові світ» [2, 37].

Після війни у творчості письменника відбулися важливі якісні зміни: розширення проблематики, збагачення образності. Оновлення палітри було продиктовано самим життям: внутрішній світ людини став складнішим, новий зміст зумовив появу відповідних художніх форм та засобів.

Список використаних джерел

1. Голубева З. Талант світлий і могутній / З.Голубева // Прапор. – 1998. – № 4. – С. 147-162.
2. Ільницький М. Нотатки про поезію / М. Ільницький // Радянське літературознавство. – 1981. – № 5. – С. 37-45.
3. Михайлин І. Літературна Харківщина. Поезія: Есеїстика : Портрети : Рецензії / І. Михайлин. – Х. : Майдан, 2007. – 295 с.
4. Муратов І. Розчакхнута брама : Ліричний літопис / І.Муратов. – К. : Рад. письменник, 1967. – 135 с.
5. Про Ігоря Муратова : Літературно-критичні статті. – К. : Рад. письменник, 1972. – 118 с.

Summary. The paper presents a detailed analysis of Igor Muratov's poem «Open the gates», and explores aspects of ideological understanding of the war in the work in accordance with the conceptual and artistic priorities of the artist.

Key words: war, a poem, a military theme.

КОСТЬ ГОРДІЄНКО: ХУДОЖНЯ МОВА ТВОРІВ МИТЦЯ

Досліджено особливості та прийоми художньої мови К. Гордієнка, зосереджено увагу на особливостях відтворення внутрішнього стану головних героїв за допомогою діалогів, монологів. Акцент робиться на визначенні мовно-стильових особливостей творів митця.

Ключові слова: діалог, манера письма, народна мова, жанр, стиль.

Вивчати мову художньої літератури можна в різних аспектах, наприклад, стилістико-літературознавчому або лінгво-стилістичному. Вивчення таких аспектів мовного світу передбачає засвоєння естетичної функції мови.

Оповіддю в сучасній лінгвостилістиці та літературознавстві називається особлива, своєрідна манера оповідання, яка передбачає в більшості випадків монологічну форму і орієнтацію на усну, просту мову з певними відхиленнями від літературної норми. Звичайно, в оповіді переважає стихія живої народної мови з її строкатими, деколи «неправильними» або рідкісними словами, з характерними зворотами і властивим усному викладу ритміко-інтонаційним ладом. Цим пояснюється широке вживання різноманітних фразових форм в творчості письменників, які, зображуючи певні прошарки суспільства, прагнули стилістично утілити в живому, натуральному виді особливості їх мовного самовираження.

У російській класичній прозі особливо помітне місце з цієї точки зору належить Гоголю, Лєскову, в українській – Квітці-Основ'яненку, Марко Вовчок, М. Черемшині, А. Тесленку. Достатньо широко існує оповідь і в творчості радянських письменників, а в 30 – ті рр. ХХ ст., коли в літературу широким полотном «влилася» народна маса і властива їй жива мовна стихія, вона навіть стала на певний час однією з найпомітніших стильових явищ. К. Гордієнко в українській літературі радянського часу став чи не самим послідовним майстром, який докладно розробив і довів до тонкості художнього застосування оповідну форму в прозаїчній мові.

Проблема вивчення художнього твору як явища словесного мистецтва й визначення способів його стилістичного й лінгвістичного аналізу здавна привертала увагу науковців. З цього погляду доречним є розгляд оповідної манери творів К. Гордієнка, творчість якого досліджувалася видатними науковцями: мовознавцями та літературознавцями. Художня спадщина К. Гордієнка осмислювалася вченими переважно у трьох напрямках: літературознавчий та мовознавчий аналізи окремих творів (Д. Бедзик, В. Виноградов, Г. Гельфандбейн, Ю. Герасименко); інтерпретація основних проблем Гордієнківського художнього світу (В. Дяченко, А. Ковтуненко, І. Маслов); зіставлення творчості автора з творчістю інших авторів (О. Зінченко, В. Романовський). Недостатність вивчення проблеми в обраному ракурсі зумовила потребу її всебічного наукового осмислення.

Проблема зв'язку методу і стилю К. Гордієнка порушується багатьма ученими-теоретиками, які дискутують стиль як цілісну систему вираження, а метод – основний принцип відображення, ступінь відтворення життя в його характерних рисах. Індивідуальність Гордієнка-митця проявлялась як у його художньому методі, системі естетичних принципів, які були покладені в основу його творчості, так і в стилі.

Неправильно було б думати, що художня народна мова – приналежність виключно «сільської» прози. Якщо, дійсно, у К. Гордієнка і розповідач, і герої часто говорять «від імені» сільської маси, її глибинних прошарків, то скажемо, в оповідях П. Бажова таким мовним «суб'єктом», який визначає всі стилістичні особливості оповідання, є уральський робочий люд. У розповідях М. Зощенко чудово втілений весь мовний стиль і колорит «рядової» маси післяреволюційної міської міщанки.

У творчості К. Гордієнка оповідь існує в обох цих значеннях – в жанровому і стильовому. Майже чистими зразками оповіді як жанру були ранні твори письменника на «колгоспну» тему – «Повість про комуну», «Атака» і особливо «Зерна». Іноді мовлення письменника живе, невичерпне і дуже красномовне. Часом, навіть будується на принципі монологів: «Діждеш літа, не знаю, як і робитиму. Оце я така – тільки цибулю садити. А в артілі ж робить треба. Воно хоч і снопов'язка є, та хіба ж вив'яже? Ген поля скільки! А воно норма! Коли ти його виробиш?» – це Марта (оповідання «Вагання») [3, 118]; «Там голоти в той артілі як поналазило! Весь Бурмак, усю жисть махав ціпом, косою по хазяях, бикам хвосту крутив, а тепер артілі голова! Покидьок усього миру!» – Хирийохтиха (оповідання «Хирийохтиха») [3, 578].

Узагалі ж для творів письменника характерною є оповідь в його стильовому розумінні. Оповідну манеру читач відчуває перш за все в улюбленій Гордієнку непрямій мові персонажів, яка своїми інтонаціями, ритмікою, лексикою, фразеологією, синтаксисом, зовнішньою «нестрункис-

тю», різними повторами часто наближається до мови усної, розмовної, до того ж в міру просторічної. «А тут ще нова напасть звалилася – в Захара голова неспокійна – старшина землю купив біля Скибиної ниви. Це вже хоч утікай, продай або міняйся. Закрутили...» [3, 41].

Науковець Л. Новиченко зазначає, що: «У всій тканині творів письменника відбувається якийсь постійний незримий страх між думками письменника і думками його персонажів. Звідси – справжній ліризм і настроєність книг Гордієнка, не говорячи вже про пластичність їх малюнків» [4].

Дослідник М. Острик в передмові до двотомника К. Гордієнка називає його синтаксично-інтонаційну манеру «скоромовкою», відзначаючи її динамічність, здатність передавати ритм подій, але помічає при цьому і недолік: «Буває і так, що скоромовка сковує автора; виникає враження деякої монотонності оповідання» [5].

Слід зазначити, що в художній оповідній манері письменника є свої слабкості і прорахунки, які свого часу відзначала критика: певна надмірність подробиць, прагнення зі значною точністю передати стихію живого просторіччя. Є також підстави дорікати автору навіть в близькій до натуралізму мовній фотографічній, одноплановій, психологічній неопрацьованості деяких персонажів, особливо другорядних, дидактизм, а то і звичайну нарисовість деяких творів.

Основними авторськими прийомами демонстрації внутрішньо-почуттєвого світу героїв письменника є: протиставлення, контраст, портретна деталь, зображення вчинків персонажа. Використовуючи тропи, К. Гордієнко уміло підкреслює найважливіше у змалюванні душевних змін. Серед них слід виділити епітети, порівняння, метафори, гіперболи, перифраз. Важливою стилістичною фігурою, що вказує на внутрішнє протистояння, є антитеза. Актуальними в розкритті душевного стану головного героя у прозових творах митця є образи-символи, монологи та діалоги.

Часто у творах письменника буває характерне змішування мови розповідача і невластиво-прямої мови персонажа: «Закрутився дід, а за ним рід... Хто більше пеньків викорчував, перекидаючи землі, каміння, викопав канав у болотах, цегли випалив, як кощавий Ілько Скиба? Звікував по заробітках, а багатства – ні...» [3, 37].

У творах письменник вдало використовує протиставлення, контраст, портретну деталь та різноманітні вчинки головних та другорядних героїв. Усе це допомагає авторові розкрити головну суть твору та підсилити його ідейне звучання. Орієнтацією на “натурально” передану розмовну мову, де були б чужорідними, непотрібними навіть ремарки розповідача, пояснюються і такі характерні для прози К. Гордієнко діалоги, які побудовані майже за принципом драматургії: «Захар згадував усі свої біди і старшина кивав головою: Захар: – Посіяться треба... Старшина: – Обміняйте... Захар: – Сплатить подушне... Старшина: Сплатить... Захар: – Коня придбать... Старшина: – Приобріть...» [3, 69].

Не менш поширені в прозі письменника і полілоги, завдання яких – передати живі голоси маси, її настрої, безвідносно до того, хто саме говорить. Тому і імена учасників такого розмовного хору в подібних випадках не згадуються. Ось чисто «розмовна сцена» – нетерпляче очікування селом дощу: «Глухо вдалині прогуркотіло – почули всі. Проясніли лиця. – Гримить... – Куди він іде? – Іде за погодою. – Минає... – Наш дощ з іншого краю. – Над Сумами і Лебедином іде дощ. – Обійде довкруги, заверне... – Собака. – Крилом зачепить. – Вітер, може скрутнеться. – До Іллі дощ іде проти вітру, а після Іллі – за вітром. – Псьол поворонів, вода охолонула...» [3, 129].

Майстерність передачі різних людських голосів, цього колективного очікування – дійсно вражаюча. Виразними елементами оповіді насичена і мова самого розповідача-автора, якому органічно близькі клопіт і переживання героїв, і він говорить ніби їх словами, їх інтонаціями. Дуже часто його мова – як “просторічне”, перш за все селянське оповідання – перебивається риторичними питаннями, вигукуваннями, експресивними мовними «жестами». Все це повинно передавати живий потік думок.

Розповідач неначе говорить від імені масового «колективного» персонажа. Разом з тим, автор-розповідач часто вносить в народну мову «освічені», книжкові вирази і звороти, досягаючи цим певних стилістичних ефектів, дуже часто іронічних: «Люди пересвідчилися – високим довір'ям обдаровує Харитоненко старшину» [3, 28]. Звичайно ж, вживає письменник у відповідному контексті і суто літературну, «письмово-книжкову» (В. Виноградов [1]) мову, особливо коли йдеться про роздуми і вислови персонажів. Така, наприклад, мова у старшого товариша Оверка коваля Кузьми: «Вже дістав робітник морське дно, врився в земні надра, скрізь добува бариші капіталістам, а сам голодує» [3, 233].

Прислів'я, приказки, афоризми К. Гордієнка, які стосуються в більшості випадків соціальних відносин, дали великий матеріал для мовознавчого дослідження: «Скарбниця горя не зна»; «У чужій сторонці поклонися їй воронці»; «Куди не повернешся, так голим на спину надінеш»; «Як з багатим судитися, то краще втопиться», «За спання не купиш коня», «Гірка горілка – потреба п'є», «Де коза рогом, там жито стогом»; «Аби місяць ясний, а зорі гань дмуться» – це лише окремі приклади, узяті з першої частини роману «Чужу ниву жала» [3].

Мова творів К. Гордієнко взагалі афористична: «Тямущий дід Ївко, з гостренькою борідкою – на небо задивився, не зна, куди яка зірка йде» – це не прислів'я, це авторський образ, але витриманий він в стилі народної афористики. Плаче Орина: «Нема життя, німа радості за тим Яковом – мов пенюк у душу встромила... Замолоду – чоловіка, на старості – діда не буде» [3, 163]. Оригінальне порівняння – «як пенюк у душу встромила» – це вже «власність» героїні, а значить і автора. Такими лаконічними, свіжими образно-смысловими утвореннями багата мовна тканина прози Гордієнко.

Народна українська пісня теж живе повнокровним життям в прозі письменника. Слова її різні за характером, і за змістом: обрядові, любовні та дитячі або «заробітчансько-відлюдницькі» («Бодай пана громи вбили, як ми руки натомили...»), і «нові» російсько-українські («Вой та на синьом морі корабель пливе, аж вода реві... На тому кораблю охвіцер-майор»). Але головне – не в прямому цитуванні пісенних текстів (або їх фрагментів), а у включенні пісенних фраз або навіть окремих відгомонів в авторську мову, головним чином, в описи: «За вітром слалися молоді сходи, котилися дівоцькі голоси, – журилась молода вдівонька, що не кошена зелена дібровонька, – навівали сумні думання. На схід сонця гримлять гармати, іде війна, проливається людська кров і вже сумні вістки в село приходять, осиротіла не одна жінка, діти...» [3, 121]. Такі своєрідні вкраплення пісенного слова в прозаїчне оповідання підсилюють його емоційне звучання, вносять ліричну ноту в прозу письменника.

К. Гордієнко, активно орієнтуючись на оповідь і просторіччя, створив в своїй прозі дуже характерний тип фрази. Ця фраза, в якій складно-складений тип внутрішніх з'єднань помітно переважає над складно-підпорядкованим, в цілому відповідає особливостям сільської розмовної мови. Слідуючи внутрішньому ритму оповідання, автор вміло чергує короткі речення з фразами великими за розміром, які є складними та об'ємними: «З очей свекрушиних зникала – оживала Орина, з сестрою забавлялася, по рідній землі ходила, світилася вся, зазірала скрізь – який порядок у хліві, стайні – замилювалася гарним лошам, теличкою...» [3, 162-163].

До розгляду мовних аспектів К. Гордієнко підходить не з погляду відхилення від фразеологічних та лексичних норм, а з позицій непримиренного супротивника оканцелярення новим знебарвленням її замість невтомних мовних шукань. Автор намагається спинити увагу читача не на випадках неправильного вживання того чи іншого слова, не на різних фразеологічних конструкціях, а на знебарвленні слова. На думку письменника потрібно будувати так речення, щоб фраза не була сірою, протокольною, а слово – образнобезсилим, анемічним.

Мовна практика К. Гордієнко – один з яскравих прикладів широкого підходу до розвитку літературної мови. Не заперечуючи ваги різних стилів української літературної мови, слів-новаторів, оригінальних виразів, конструкцій, він головним джерелом збагачення мови літератури вважав загальнонародну мову. Л. Смілянський зазначає, що «Справжнім досягненням К. Гордієнко слід вважати художню мову, де основним є шукання таких художніх засобів, що збагачуючи мову художнього твору, одночасно наближали б його до народної мови і засобів народної творчості» [6, 421].

Своєрідною рисою стилю К. Гордієнко є поєднання реалістичної конкретності описів, уваги до деталей портретів, побуту, обставин праці, особливостей мови й поведінки персонажів з живописною образністю, емоційністю, тяжінням до яскравих епітетів і порівнянь фольклорного характеру. Характерні для повістей письменника й поетичні паралелізми, народнопісенні звороти, які допомагають відтворити типову психологію і світовідчуження героїв з селянського середовища.

Художня мова К. Гордієнко засвідчує тяглість фольклорної традиції, естетична ж система якої своїм корінням сягає народної поезики. Причина частого звернення К. Гордієнко до мовно-стилістичних прийомів, поетичній лексиці фольклору криється в тому, що його стиль глибоко корениться в народному образі мислення. Прислів'ями, пісенними зворотами, селянськими фразеологізмами щедро пересипана мова і автора-розповідача, і його персонажів.

Отже, художня мова творів Костянтина Олексійовича Гордієнко являє собою перспективний матеріал для літературознавчих студій насамперед з огляду на її місце в системі явищ художньої літератури ХХ ст.

Список використаних джерел

1. Виноградов В. Проблема авторства и теория стилей / В. Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1961. – 612 с.
2. Гордієнко К. Зерна : [повість] / К. Гордієнко. – Х. : Рад. літ-ра, 1934. – 316 с.
3. Гордієнко К. Твори в 2-х томах : [художня література]. / К. Гордієнко. – К. : Дніпро, 1969. – Т.1. : Чужу ниву жала : [роман]. Заробітчани : [повість]. Сім'я Остапа Тура : [повість]. – 693 с.
4. Новиченко Л. Зважаючи на вічність / Л. Новиченко // Літературна газета. – 1940. – 10 січня.
5. Острик М. Літописець Буймира / М. Острик // Літературна газета. – 1959. – 30 жовтня.

6. Смілянський Л. Кость Гордієнко // Леонід Смілянський. Твори : [у 4-х т.] / Л. Смілянський. – К. : Дніпро, 1971. – Т. 4. – С. 393-422.

Summary. It is investigational features and receptions of narrative manner K. Gordienko, concentrated attention on the features of recreation of the internal state of protagonists by dialogs, monologues. An accent is done on determination of language-stylish features of works of artist.

Key words: dialog, manner of letter, folk language, genre, style.

УДК 821. 161. 2.09

В.М. Школа

ФУНКЦІОНУВАННЯ КАЗКОВИХ СТРУКТУР У П'ЕСАХ ЯКОВА МАМОНТОВА

У статті розглядаються п'єси українського драматурга Якова Мамонтова. Аналіз творів проводиться у порівняльному аспекті. Дослідницею окреслюються контактено-генетичні зв'язки.

Ключові слова: мотиви, формальні новації, модифікації.

Фольклор – лоно літератури (В.Пропп)

Вплив народно-поетичної традиції на літературу – актуальне поле дослідження літературознавців. Цьому присвячені праці П. Виходцева, В. Жирмунського, Є. Мелетинського, В. Проппа, М. Моклиці, С. Росовецького, В. Погребенника, Л. Скупейка, О. Ставицького та інших. Дослідниками відзначено залежність цього впливу від своєрідності історичної епохи, особливостей функціонування літератури на певному етапі її розвитку [1, 9].

Масова аудиторія культури ХХ століття з її тяжінням до знайомого і звичного зумовила звертання письменників до поезики фольклору. Насиченість фольклорним матеріалом характерна для творчості українських драматургів 20-30-х років ХХ століття: О. Корнійчука, І. Кочерги, І. Микитенка, Я. Мамонтова та ін.

Яків Мамонтов (1888-1940) – український поет, драматург, теоретик драми, театральний критик. Свій творчий шлях він розпочав як поет-«хатянин», але найповніше заявив себе у драматургії, створивши більше двадцяти п'єс. У драматургії він розвиває започатковану Г. Ібсенем, а в українській літературі продовжену В. Винниченком, психологічну драму. Соціальні й моральні проблеми письменник порушує, звертаючись до міфу, казки [5, 137].

Починаючи від п'єси «Веселий Хам», як вказує О. Білецький, драматург переходить від питань, так би мовити, «естетичних» до проблем соціальної етики. Ця п'єса розпочала другий творчий період, названий критиком «схематичним» [2, 93]. До п'єс цього періоду також належать трагедії – «Коли народ визволяється» (1922), «Ave Maria» (1923) і «Батальйон мертвих» (1924). До творів третього періоду критики відносять оригінальні п'єси, написані наприкінці 20-х – у 30-ті роки та інсценівки творів інших авторів (Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського).

Мета нашої розвідки – з'ясувати генетико-структурні зв'язки драматургії Якова Мамонтова 20-30-х рр. ХХ ст. з моделлю народної казки.

Завдання статті полягає у виявленні фольклорних елементів у п'єсах драматурга, аналізі способів їх організації у художній структурі творів.

П'єса «Веселий Хам» (1921) побудована із використанням прийому «текст у тексті»: у центрі твору – життєвий шлях поета. У структуру цього тексту входить створена митцем поема, в якій він переосмислив біблійний старозавітний образ Ноя та трьох його синів, зокрема, Хама. Звертання письменників до цього прийому – включення до тексту ділянки, закодованої тим самим, але подвоєним кодом, Ю. Лотман пояснював тим, що подвійна закодованість певних ділянок тексту, ототожнюючись з художньою умовністю, зумовлює сприйняття основного простору тексту як «реального» [8, 67]. Таким чином, умовність одного тексту підкреслює реальність іншого.

Головний герой твору Я. Мамонтова ще до народження отримав завдання: стати борцем – месником за смерть батька-революціонера. На початковому етапі за допомогою фанатично одержимих матері і коханої він виконує батьків заповіт: «Був таким щирим революціонером /.../» [11, 212].

Та поступово партійна приналежність приходить у конфлікт із його митецькою природою: «/.../ бути в рядах ваших можу лише тоді, коли цього вимагає не тільки мій політичний

обов'язок, але моя мистецька натура!» [11, 224]. Власну гедоністичну концепцію він аргументує поемою «Веселий Хам», в якій із трьох братів вивищує саме Хама, трактуючи його як людину вільну у своїх проявах. Саме на Хама взорується протагоніст у своїх діях. Літературний критик М. Шаповал, посилаючись на інтерпретаторів тексту Біблії, проводить паралель між таємницею, «яка відкрилася Хамові під час споглядання розхристаного батька» та знанням «оголеної правди про революцію» Валерія, – цим дослідниця пояснює бунт головного героя [15, 132].

У творі наявні дві кульмінації, однотипні за силою та емоційним напруженням (це, як вказують дослідники, – є характерним для казки [6, 444]). Я. Мамонтов будує кульмінацію твору з використанням прийому кумуляції, який ґрунтується на нагромадженні варіантних елементів одного й того ж повторюваного мотиву: у героєві, який зрікся революційної боротьби, «прокинься той запал, що веде /.../ на барикади» [11, 247].

Вперше, переживши емоційне потрясіння від співу «Марсельези», протагоніст відчув необхідність долучитися до революційної маси. Порив був хвилиним і юнак знову засвідчує своє відступництво.

Друге повернення до табору борців було викликане емоційним потрясінням від спостереженого розстрілу беззбройних демонстрантів (алюзії на історичні події – криваву неділю 5 січня 1905 року). За заклик до колишніх однопартійців продовжувати боротьбу юнак поплатився життям.

Успішне виконання сином поставленого батьком завдання засвідчено ремаркою: «/.../ підходить до батькового портрета, знімає з нього терновий вінок і, ставши на коліна, кладе цей вінок на труп Валерія» [11, 254]. Син, після нетривалих періодів зречення від боротьби, у найбільш напружений момент заявив себе як продовжувач справи батьків.

Отже, у п'єсі «Веселий Хам» Я. Мамонтов використав деякі фольклорні елементи, зокрема, казковий мотив виконання важкого завдання. У цьому творі драматург розробляв і біблійні мотиви, зокрема, переосмислив роль старозавітного Хама (для початку ХХ століття була характерна тенденція до своєрідної реабілітації біблійних персонажів, наприклад, в такому плані подавали свою трактовку образу Іуди Іскаріота М. Волошин, Л. Андреев та ін.). Таким чином, у п'єсі «Веселий Хам» наявний симбіоз біблійних та фольклорних елементів.

Прийом кумуляції визначає і художню структуру трагедії «Коли народ визволяється» (1922). Твір складається із двох частин, в яких розкривається один і той же мотив: боротьба народу за визволення (національне – у перших двох діях, соціальне – у третій і четвертій). Ці частини об'єднані постаттю будівничого Альберта, вчинки якого спонукають інших до дій – виступів проти поневолювачів.

Так, вбивство Альбертом короля Завойовника викликало піднесення духу солдат, які скинули чужинців (національне визволення), а його заклики відстоювати свої права і свободи були тим поштовхом, який покликав робітників до зброї (соціальна боротьба). «Соціальна проблематика, – як вказує Є. Старинкевич, – змусила Мамонтова в цьому творі відійти від звичайних для нього форм і засобів камерно-психологічної, статичної драми і звернутись до зображення руху народних мас /.../» [4, 144]. Масові сцени будуть характерними для наступних п'єс драматурга: «Ave Maria», «До третіх півнів», «Республіка на колесах».

І, застосувавши прийом «п'єса у п'єсі», автор подає сцени у в'язниці, де перебувають заручники, котрих тримають загарбники з вимогою видати вбивцю їхнього лідера. Більшість ув'язнених, які становлять «ніби цілий народ в мініатюрі» [10, 47], не схвалює вчинку Альберта, називаючи його злочинцем. Таким чином, герой, поборовши чудовисько – верховного загарбника, став одина-одним із іншим чудовиськом – масою. І у цій боротьбі він потерпів поразку: маса змусила його відкритися перед загарбниками.

Епізодичною у творі є ініціація солдатів, які переходять на бік революційних робітників. З початком повстання солдати залишилися без своїх керівників (звичний локус залишають не вони, а їхні офіцери). Ініціантами виступають робітники, спонукаючи рядових військових згадати про своє соціальне походження (хлоп, син каменяра, брат робітника) та ставлячи їм питання: «Хіба є серед вас вороги народів?» [10, 84]. І в результаті – солдати поповнили лави повсталих.

Отже, у художній структурі п'єси наявна як модель ініціації, так і апробована у попередньому творі модель виконання важкого завдання.

При написанні п'єси «Ave Maria» (1923) драматург розробляє нові моделі, які будуть присутніми майже у всіх наступних творах. У художній структурі трагедії наявна контамінація моделей зміни царів і здобуття нареченої.

Серед головних персонажів твору виділяється священник церкви, в якій міститься чудодійний образ святої Марії. У патера виховується і земна Марія – донька його померлої коханої.

Патер. Одним ім'ям називається те, чому я присвятив своє життя: Марія. Одна на небі – їй молюся, друга на землі – її люблю [10, 108-109].

У неспокійний революційний період відбувається зміна царів. Цей процес можна пояснити, посилаючись на розвідку «Історичне коріння чарівної казки»: причиною насильницької зміни царя, що одночасно був і жрецем, магом, від якого залежало благополуччя народу, В. Пропп називає настання старості. Із роками цар губив свою магічну потенцію, що загрожувало бідами всьому народу, тому на зміну йому приходив сильніший спадкоємець [13, 310-311]. Можливість ототожнення патера зі старим царем підкреслена його неспроможністю зарадити тому, що наступило: «і голод, і розгардіяш, і цілий ківш лиха» [10, 98]. Не зміг він захистити своїх Марій: оселю Богоматері сплюндрував натовп безбожників, свідомістю дівчини заволодів революціонер. Марія проходить своєрідну ініціацію: залишаючи свій локус, вона, засвоївши нові знання, які пропагував революціонер, йде за ним, у багатьох моментах поділяючи його погляди.

І у цьому творі, які і у попередніх, автор застосовує кумуляційний прийом: здобути Марію (і дотично до цього завдання – церковне майно) прагне анархіст, за церковне майно (і паралельно до цього – за Марію) бореться революціонер; патера і церкву залишає Марія, а у фіналі п'єси, підкреслюючи незворотність подій, драматург подає вставний епізод: локус церкви на простір площі міняє хлопчик, якого лозунги вулиці манять далеко більше, ніж повчання старої бабусі.

Як і попередні п'єси, твір містить п'єсу в п'єсі: театральне дійство «Радість визволення» [10, 101].

Отже, у трагедії «Ave Maria» драматург подав декілька моделей: ініціації, зміни царя, завоювання нареченої.

Випробуване у попередніх творах Я. Мамонтов закріпив у драмі «До третіх півнів» (первісна назва – «Що загинули ранком», 1924). У ньому задіяна модель завоювання нареченої. Її здобувають ціною неймовірних жертв: «Я дорогою ціною добув тебе! /.../ Я, може, самому чортові продав за тебе душу!» [10, 139].

Але раз принесена жертва – сфабрикований донос на суперника, який в результаті відбув п'ятилітнє заслання, – вимагає масштабніших жертвопринесень: вдруге виказуючи суперника, він разом з ним прирікає на смерть і інших своїх односельчан. Отже, драматург і у цьому творі використовує кумулятивний прийом.

Я. Мамонтов актуалізує і апробований у етюдів «Третя ніч» і трагедії «Ave Maria» мотив ініціації. Її проходить жінка, яка має ініціанта: «Я тоді багато навчилася від вас...» [10, 137]. Сприймає вона і нові ціннісні орієнтири, які пропагує її коханий:

Лановий. Закон? Який закон? Той, що піп та цар для вас установили? Дурниця! Єсть більший закон; закон життя, закон боротьби! Це той закон, що ні перед чим не зупиниться! Що часом велить синові йти на батька, а жінці кидати свого чоловіка! Суворий, залізний закон боротьби! [10, 172].

Засвоєне жінка підтвердила практично: принісши жертву – життя німецького офіцера, вона заявила про свій перехід від табору чоловіка до табору коханого. Вбивство людини жінка розглядає як своєрідну перепустку до лав месників: «Я вирятувала себе! Тепер я з вами!» [10, 185]. Цим вона відкидає християнське звинувачення: «Ти погубила себе!» [10, 185].

У тексті твору також наявна модель колективної ініціації (вперше розроблена в трагедії «Коли народ визволяється»): селяни організують партизанський загін для боротьби з німецькими солдатами (дія твору, як вказано в ремарці, відбувається у 1917-1918 роках [10, 159]). Їхнім ініціантом виступає робітник Роман Лановий, який «колись учив їх дечого...» [10, 161]. «Учитель» зміцнився у своїх переконаннях на засланні. Він проводить ритуал прилучення, поставивши селян перед дилемою: «Червона Армія відходить, і ворог ось-ось буде в селі. Вибирайте одно з двох: або нахилити голови під панський чобіт, або зараз же на коні й – по лісах та байраках [10, 175-176].

Мотив ініціації селян, які залишають рідний простір, впливаючись у організований робітником партизанський загін, розробляли І. Микитенко у п'єсі «Бастилія Божої матері» А. Головка – «В червоних шумах». Перебування робітників у партизанському загоні зображено у п'єсах І. Дніпровського «Любов і дим», Д. Бедзика «Шахтарі» та ін.

Отже, у драмі «До третіх півнів» Я. Мамонтов використовує моделі, апробовані у попередніх творах: здобуття нареченої, індивідуальної та колективної ініціації.

У комедії «Рожеве павутиння» (1926) інверсується казковий мотив здобування нареченої: завойовниками виступають жінки. Перший їхній крок – подача оголошення в газету про принади відпочинку на лоні природи – на віллі Березовий Гай, виявився успішним – на заклик, зважаючи на катастрофізм становища – «ні шеляга в кишені» [10, 165] відгукнулися молоді митці. Надалі Ліна – донька колишнього дрібного діда і Ніна Василівна – капітанша, докладають максимум зусиль, щоб стати нареченими поета і маляра. Їм майже вдалося реалізувати свій задум, спокушуючи своїх обранців їжею та відпочинком.

Ставши свідком сцени, в якій виявилось справжнє лице героїні – вона принижувала іншу людину, юнаки побачили лжегероїнь із хутора Павуківщина (ця питома назва оксюморонно зву-

чить у порівнянні з присвоєною – Березовий Гай). Відбувши своєрідне інтермецо, набравшись, подібно до античного Антея, сили у землі, митці усвідомлюють: «/.../ це люди інших поглядів, інших потреб, люди чужої, ворожої нам верстви!» [10, 209].

Та все-таки у героїнь є можливість змінити власний статус: на їхній заклик відгукнулися інші юнаки. І як останній варіант може розглядатися пропозиція сусіда:

Гудима. Хоч ви тепер, конечно, дівця з підмоченою репутацією, а я, хоч зараз, готовий з вами під вінець... [10, 217].

Можливість такого виходу обігрувалася ще українськими драматургами-класиками: Дмитро із «Не судилось» М. Старицького, Степан із «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, Голуб із «Світової речі» Олени Пчілки тощо.

Але автор все-таки розробляє мотив завоювання нареченої: втікаючи назад до міста, хлопці забирають із собою іншу дівчину – Гальку (алюзія на безталанну пісенну героїню). Підставою для цього було як її соціальне становище – донька служниці, так і приналежність до комсомольської організації.

В основу трагікомедії «Республіка на колесах» (1927) покладено ініціативну модель. Події твору відбуваються у час громадянської війни – у період хаосу і безладдя. У двох сусідніх селах влада захоплена колишніми солдатами: анархістами, яких очолює прапорщик Андрій Дудка (с. Бузанівка) та більшовиком Сашком Завірюхою (с. Таранівка). Події розгортаються майже виключно в Бузанівці, проголошеній зайдами-чужинцями республікою.

У трагікомедії автор, застосувавши кумуляційний прийом, подає два варіанти ритуалу прилучення. Дядько Максим – «звичайнісінький селянин» [9, 269], двічі міняє свій соціальний статус. Неочікувано для себе і без особливого на те бажання він виявився посвяченим у міністри. Цей ритуал був наскільки спрофанований, що від неофіта навіть не чекали відповідей на поставлені питання. Проте, таким був весь стиль прилучення у цій республіці. Він був заданий ритуалом посвячення у президенти:

Дудка. /.../ А тепер найрозумнішого з нас мусимо настановити народним президентом. Я чоловік бувалий! Я можу для всіх установити революційний закон і порядок! Виходить, по всіх правах мені бути вашим президентом! /.../ А тепер, коли ви самі обрали мене за народного президента /.../ [9, 288].

Вдруге (теж неочікувано) дядько Максим пройшов вже повніший процес посвяти: покинувши звичний локус, у складі бузанівського уряду прибув у сусіднє село Таранівку з метою прилучення більшовика Сашка Завірюху (обох президентів історик літератури А. Кравченко називає самозванцями, «що збиткували над простолюдом» [3, 401], а В. Працьовитий зауважує: «Складається враження, що Андрій Дудка і Сашко Завірюха мали спільного прототипа /.../» [12, 154]). Колишній солдат, відмовляючись від посвяти, яку пропонували бузанівці – «А коли запропонувати йому ще посаду якого-небудь там обер-прокурора, чи що, то він і зовсім буде наш» [9, 307], сам проводить ритуал ініціації селянина, відмовляючи іншим – негідним через їхній соціальний статус (писар, торговець). Ініціант, осміюючи, скасовує попередній стан Максима: «Ах ти ж дурень, дурень!» [9, 319], ставить йому низку запитань, а, отримавши позитивні відповіді, повідомляє нове знання – інформує про Леніна, про більшовиків. У новому статусі дядько Максим повертається додому: «Будемо новий лад усьому давати! По-більшовицькому!» [9, 334].

Коллективну ініціацію проходять солдати: відцуравшись анархіста Дудки, вони пристають до Завірюхи. голосливо заявляючи: «більшовик – наш брат» [9, 328].

Отже, у трагікомедії «Республіка на колесах» драматург зобразив як індивідуальну, так і колективну ініціацію.

У трагікомедії «Княжна Вікторія» (1928) Я. Мамонтов трансформує мотив здобуття нареченої. Змагання за наречену (княжну, баронесу, служницю) відбувається у закритому локусі монастиря і в нього включаються брат баронеси, землевласник, генерал, монах, старець, денщик. Цей мотив контамінується із мотивом виконання важкого завдання: здобуття ключа від запасного ходу (первісний варіант назви – «Мідяний ключ»). Спочатку виконання цього завдання, вирушивши у чужий простір – локус генерала, бере на себе героїня. Але її похід завершився поразкою (літературознавці спостерегли відмінність внутрішньої структури сюжетної організації художнього твору від канонів фольклорного тексту [7, 93]).

Вдруге похід за ключем героїня пропонує іншому – генераловому денщику (алюзія на упослідженого фольклорного персонажа). Виконуючи роль помічниці, вона повідомляє про місце знаходження «чарівного» предмета:

Вікторія. Так слухайте: в боковій кишені генерал носить мідяний ключ. У цьому ключі – увесь його секрет! Добудьте мені цей ключ! [9, 380].

Денщик виконав поставлене завдання і, подібно до казкового героя, був нагороджений персом із руки княжни. Передача чогось, що було власністю однієї особи іншій, як вказують фоль-

клористи, – складова весільного обряду [13, 281]. Але реалії життя (суспільний статус княжни, який із панівного став поскрибованим) не дозволяють розвинути казковому мотиву «принцеса і свинар» (в українській драматургії його розробляв І. Кочерга у п'єсі «Фея гіркокого мигдалю»): денщик, який із усіх приналежних до панівного стану, виділяв саме княжну, полюбив, згідно з ідеологічними постулатами, собі рівню – служницю, якій і переподарував отриманий від княжни перстень.

У творі подано також елементи процесів зміни царів та посвячення:

Хома. /.../ Завтра ми самі баронами будемо! Наша берють!» [9, 388].

До табору переможців цей персонаж (контамінація класичного образу слуги та слуги-притосуванця, який робить кар'єру) долучається жертвуючи своїм господарем Легкість проходження ініціації герой забезпечує вже своїм соціальним станом. І тому йому потрібно було лише змінити погони на червону стрічку, щоб ідентифікувати себе з переможцями (зміна статусу через переодягання).

Отже, у трагікомедії «Княжна Вікторія» драматург розвиває низку мотивів, уже розроблених у попередніх творах: ініціації, виконання важкого завдання, здобуття нареченої.

У драмі «Його власність» (1929, перша назва – «На камені горить») задіюється мотив зміни царів. У ролі старого царя можна сприйняти колишнього землевласника, а нинішнього професора геології Вадима Дороша. Новим царем постає інженер Антін Ружний. Саме Ружний довів своє право посідати «царське» місце, знайшовши на землях, які раніше належали Дорошу, гранітні поклади, те, чого не зміг побачити їхній колишній власник:

Дорош. І от до цього каменя добувся нікому не відомий інженер, і тепер це – його скарб, його слава /.../ [9, 419].

Надію на реванш він покладає на сина, закликаючи його вирости великим Дорошем, тобто, успішним.

Ці чоловіки постають суперниками за серце жінки. Віра – дружина Дороша, не знаходить порозуміння з ним – прихильником патріархальної сім'ї. Залишивши обжитий простір за допомогою подруги, яка постає у ролі вдячного помічника: «Тільки тепер уже не ти мене навчатимеш, а я тебе» [9, 417], вона потрапляє на чужу для неї територію – каменоломні. Тут жінка отримала нове знання: «А тут, на кар'єрах, атмосфера так насичена вашим ентузіазмом, вашою енергією, що не вірити в ваше діло не можна» [9, 425]. Свій розрив із колишнім вона декларує заявою: «Коли Дорош не послухається мого застереження – я викажу його» [9, 454].

Отже, у творі наявні моделі зміни царів та посвячення (у колектив, дякуючи допомозі помічника та ініціанта, вливається нова особа). Протагоністка цього твору має багато спільного із героїнею п'єси «До третіх півнів»: вихід із закритого простору дому, отримання нового знання від коханого, переборення спокус колишнього життя, входження в новий колектив тощо.

Деяко особіно від попередніх творів стоїть драма «Своя людина», (1936), в якій розробляється мотив виконання важкого завдання, яке має виконати антигерой – колишній куркуль. Покинувши чужий сибірський простір, подолавши масу перешкод, цей персонаж прибуває у рідне село (мотив загнаної, виключеної із соціуму особистості, яка повертається додому, розробляється у «Комуні в степах» М. Куліша, «Потомках» Ю. Яновського та ін.). Та, згідно з тогочасними доктринами, Я. Мамонтов зображує особу, яка прагне не пристосуватися, а вести боротьбу проти нинішньої влади. Коли виявилось, що ця програма максимум є нездійсненною, він розпочинає реалізацію програми мінімум. Переконавшись у тому, що все змінилось, що люди не підтримають його, він вирішує залишити село, захопивши хоч частину свого колишнього майна. Тимчасовий притулок він знаходить у своїх кумів – колишніх середняків, нинішніх колгоспників. Ці персонажі могли б виступити у ролі казкових помічників, але саме вони перешкодили протагоністові виконати своє завдання – забрати із стайні своїх коней, тепер уже колгоспних.

Інший персонаж твору проходить своєрідну ініціацію: колишній середняк, нинішній колгоспник перебування у новому статусі окреслює словами: «Інший світ мені одкрився» [10, 385]. Він випробовується спокусою: кум – втікач-каторжник попросив допомоги. Вага пережитого, неможливість одноразово відмовитися від старих віковичних цінностей викликали розуміння. Та за проявлене співчуття герой був покараний – отримав поранення. Зраджений людиною, яку він сприймав як свою, герой приходиться до класового усвідомлення і каяття.

А його син, будучи посвяченим – членом піонерської організації, демонструє інший – класовий підхід: для нього вчорашній сусід і родич – чужинець, якому він відмовляє в можливості існувати:

Тишко. /.../ раз тебе ліквідують, то й помирай, не плутайся між ногами [9, 470].

Таким чином, проведення ідеї класової боротьби здійснюється драматургом за допомогою моделі виконання важкого завдання та ініціаційної.

Мотив виконання важкого завдання – панівний у російськомовній п'єсі «Архітектор Шалько» (1935). Твір вирізняють новаторські елементи – він поданий як своєрідна біографія героя,

на шляху якого і поразки (залишив дівчину), і перемоги (старанно навчаючись, став одним з найкращих спеціалістів). У складі колективу, до якого він входив, виділяючись серед решти і активністю, і великодушністю, герой зумів виконати завдання, поставлене перед архітекторами: розробити проект будинку культури. Переможець отримав нагороду – власну родину.

Отже, Момонтов-драматург широко використовує фольклорні мотиви. У п'єсах письменника наявні елементи казкової поетики. Зав'язку майже всіх проаналізованих творів становить «біда», проте, у кульмінаційній сцені не завжди сходяться антагоністи, але у розв'язці більшості п'єс зло переможене, а герой отримує «царство» і наречену. Драматург охоче звертається до поетики кумулятивної казки, подаючи у творах низку подібних ситуацій.

Перспективним видається розгляд усієї творчості митця з точки зору виявлення у ній рис фольклору.

Список використаних джерел

1. Выходцев П.С. Русская советская поэзия и народное творчество. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – 550 с.
2. Білецький О.І. Українська драматургія післяжовтневої доби / О.І. Білецький // Білецький О.І. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1990. – С. 91-93.
3. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – К.: Либідь, 1998. – Кн.1: Перша половина ХХ ст.: Підручник / За ред. В.Г. Дончика. – 464 с.
4. Історія української радянської літератури. – К.: Наукова думка, 1964. – 864 с.
5. Криловець А. Трагедія Якова Мамонтова «Коли народ визволяється»: проблематика, літературний контекст / Анатолій Криловець // Криловець А. Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2005. – С.137-144.
6. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість: Підручник. – к.: Знання-Прес, 2001. – 591 с.
7. Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах. – Таллинн: Александра, 1993. – Т.3. Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки.
8. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб: Искусство-СПБ, 2004. – 704 с.
9. Мамонтов Я. Твори / Яків Мамонтов. – К.: Державне видавництво художньої літератури. – 1962. – 334 с.
10. Мамонтов Я. Твори / Упор., авт. передм. і приміт. Ю.І. Костюк / Яків Мамонтов. – К.: Дніпро, 1988. – 557 с.
11. Мамонтов Я. Веселий Хам / Яків Мамонтов // Криловець А. Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2005. – С. 209-254.
12. Працьовитий В. Національний характер в українській драматургії 20-х – початку 30-х років ХХ століття. 2-е, допов. вид. – Львів: ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 300 с.
13. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского государственного университета, 1946. – 340 с.
14. Шаповал М. Интертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія / Мар'яна Шаповал. – К.: Автограф, 2009. – 352 с.

Summary. The article deals with the plays of the Ukrainian playwright Yakiv Mamontov. The analysis is made in the comparative aspect. Researcher analyses contact-and-genesis relations.

Key words: motives, formal innovations, modifications.

“ПОДОРОЖ...” М. ЙОГАНСЕНА ТА “ОРЛАНДО” В. ВУЛФ КРИЗЬ ПРИЗМУ КАРНАВАЛЬНОЇ ПОЕТИКИ

Пропонована стаття присвячена аналізу елементів карнавальної поетики в “Подорожі...” М. Йогансена та “Орландо” В. Вулф. Автором подається аналіз актуальності поставленої проблеми та на основі засадничих положень теорії карнавалізації М. Бахтіна простежуються особливості функціонування та трансформації у новому контексті карнавальних тем (смерті-відродження, сходження в пекло, еротики тощо), мотивів (маріонетки, екскрементів, переодягання та містифікації), образів (блязня, пекла, смерті, гротескних образи тіла, їжі, подвійних контрастних образів та ін.) та інших специфічних елементів, характерних для народної карнавальної культури.

Ключові слова: карнавальна поетика, проза, мотив, тема, сюжет, образ, профанація, зниження.

Сьогодні багато явищ літературного життя потребують переосмислення і пошуку нових інтерпретаційних моделей, які б дозволили значно розширити горизонти дослідження. Це стає особливо актуальним, коли говорити про одну з помітних тенденцій сучасного життя загалом і мистецтва зокрема – тенденцію до карнавалізації, що простежується у значному збільшенні сміхового, зокрема, пародійного матеріалу. Однак, звернення до прийомів та принципів карнавалу властиве не тільки для початку ХІ століття. Плідним періодом, що своєю буремністю та швидкими змінами в суспільстві сприяв появі значної кількості карнавалізованих творів є 20-ті роки ХХ ст., які породили, зокрема, такі романи як “Подорож...” М. Йогансена та “Орландо” В. Вулф.

Попри загальну зацікавленість науковців ідеями теорії карнавалізації (М. Бахтін, В. Махлін, А. Скубачеська-Пневська, А. Стофф та ін.), творчістю М. Йогансена (Н. Бернадська, О. Боярчук, В. Денисенко, О. Журенко, Л. Кавун, Ю. Ковалів, Я. Цимбал та ін.) та В. Вулф (Н. Бушманова, Е. Генієва, І. Могілей, Н. Подковирова, А. Скотт, Дж. Тротман), існує лише кілька досліджень, які так чи інакше характеризують карнавальні теми, мотиви і образи в “Орландо” та “Подорожі...”. Так, Н. Лобас зіставляє тексти творів М. Йогансена (і серед них “Подорож...”) та В. Гомбровича з жанровим каноном меніпеї, пропонує своє розуміння причин звернення українського та польського митців до традиції карнавалізованої літератури, а Н. Морженкова побіжно розглядає карнавальність “Орландо” як одну зі складових, що характеризують романи В. Вулф 20-х років ХХ століття. Однак компаративного зіставлення романів М. Йогансена та В. Вулф у названому аспекті проведено не було, що й зумовило актуальність нашої роботи.

Отже, метою пропонованої статті є компаративний аналіз елементів карнавальної поетики в “Подорожі...” М. Йогансена та “Орландо” В. Вулф, що дозволить збагатити палітру літературознавчих досліджень зазначених творів, допоможе виявити типологічні збіги та відмінності, з’ясувати ступінь карнавалізації згаданих творів та зрозуміти причини звернення митців до карнавальних традицій.

Плідність застосування теорії карнавалізації при аналізі художніх текстів була доведена її автором (М. Бахтіним), який визначив і обґрунтував властиві карнавальній культурі окремі теми (смерті-відродження, божевілля, сходження в пекло, еротики тощо), мотиви (маски, маріонетки, “колеса”, увінчання/розвінчання карнавального короля, екскрементів, переодягання та містифікації) та образи (дурня, пекла, смерті, гротескні образи тіла, подвійні контрастні образи та ін.). Визначивши, що “карнавал – це світосприйняття крізь призму гри, життя народу, організоване на засадах сміху” [1, 6], дослідник довів, що він має глобальний характер як особливий стан усього світу, його народження й оновлення, до якого причетні всі. Закони, заборони й обмеження, що визначали лад і порядок звичайного, тобто позакарнавального, життя на час карнавалу відмінюються, і набуває чинності особлива карнавальна категорія – вільний фамільярний контакт між людьми, які в житті розділені непереборними ієрархічними бар’єрами. Традиція в такому разі стає елементом філологічної гри, а індивідуальність митця виражається на основі чужого тексту й уможливорює існування діалогу різних культур і літератур.

М. Бахтін [1], Н. Лобас [5] та А. Скубачеська-Пневська [8] наголошують, що карнавальній культурі властивий гротеск, логіка оберненості “навиворіт”, логіка безперервних переміщень верху і низу (профанація, зниження), пародійність та діалогічність, що досягається за допомогою використання різних форм і жанрів висловлювання, гри з літературними схемами, введення літературних персонажів у стилістично чужий їм контекст. При цьому зниження має не тільки негативне значення, а й позитивне: воно амбівалентне, оскільки заперечує і стверджує одночасно. Матеріально-тілесне переважає над духовним та набуває космічного розмаху, але не у вузькому

фізіологічному розумінні, оскільки домінуючими в цих образах є родючість і безкінечний коловорот життя та смерті. Невід’ємними є й послідовні топографічні переміщення як у загальному плані (небо і земля), так і в особистісному (обличчя-зад). Земля, в цьому випадку, – це могила, черево й одночасно нове народження.

Більшість перерахованих рис карнавальної поетики в певному ступені притаманна “Подорожі...” М. Йогансена та “Орlando” В. Вулф, що дозволяє говорити не тільки про типологічні збіги, а й про подібність авторського світовідчуття. Так, у “Подорожі...” український письменник застосовує властиві народно-сміховій культурі прийоми гротеску, профанації та пародіювання, вдається до карнавальної традиції говорити про високі речі в бурлескному тоні, а принижене підносить до ідеалу. Твір М. Йогансена – пародія на лицарський роман, в якому відверто профануються стосунки чоловіка й жінки: “Ця обставина не дозволила докторові Леонардо закінчити в цю ніч свою подорож і полюбити прекрасну Альчесту остаточно і повно, бо Альчеста була людина. У тварин же ця обставина, навпаки, не лише дозволяє любов, а ще й сигналізує і стимулює епоху любові, що знає кожен, хто бачив по весні у ярах собак чи бував на злучному пункті коней” [4, 437].

Письменник знижує цінність кохання, відверто обговорюючи його та порівнюючи поведінку людей зі звичками та інстинктами тварин, а гіпертрофована цнота героїв (насамперед це стосується доктора Леонардо), як справедливо зауважує В. Денисенко, є зворотною формою так званого “раблезіанського” сміху [3, 66]. Так, саме довготривале утримання Доктора Леонардо спантеличує читача, викликає сміх і наводить на думку про сексуальну неспроможність героя.

Ми погоджуємося з думкою О. Боярчук, що зміна гротескного верху і низу, реалізується за допомогою традиційної для карнавальної культури моделі: цнота, утримання від кохання замінюється тілесним задоволенням, а піклування про душу замінюється задоволенням та прославленням тіла [2, 180]. Протягом усієї подорожі герої прагнуть фізичного поєднання, однак їм щоразу щось заважає, і тільки наприкінці твору, під час “чудесної ночі” настає свято тілесного і Альчеста віддається, але не докторові Леонардо, як очікувалося (фізичного поєднання героїв так і не відбувається), а Перебийносу та Хозе Перейрі, після чого майже всі провалюються в тартари. Таке несподіване та абсурдне закінчення твору лише підкреслює його карнавальність та глибинний зв’язок з народно-сміховою культурою, оскільки Тартар, або пекло, згідно з теорією М. Бахтіна, – карнавальний символ землі, що має амбівалентну природу. Він втілює життя й смерть одночасно: “поглинаюче начало” (могила, черево) і “начало життєдайне” (лоно матері) [1, 26].

Профанації (стосунків чоловіка і жінки, літературної творчості, життя аристократії та ін.) є невід’ємною складовою й роману “Орlando”, а герої англійської письменниці також зазнають і традиційних для карнавального гротеску знижень. В. Вулф, не шкодуючи епітетів, змальовує англійську королеву: “...слабка, стара, вона вже місяць не змінювала сукню, – і старе тіло пахло старою шафою, де в камфорі тримали хутро” [9, 410] (Тут і надалі в перекладі автора. – І.Ш.). Знижень зазнає і письменницький талант Орlando: “...в його голові постійно гули рими, він рідко лягав спати, не накалякавши чогось пафосного...” [9, 412], і закінчення його/її посольської кар’єри після зміни статі: “Так, у компанії худючого собаки та цигана, посол Великобританії при дворі султана залишав Константинополь [9, 467], і, навіть, кохання, бо, за словами головного героя, він кохав “стару жінку – шкіра та кості. Нудну монахиню. Грубу, зубасту авантюристку. Сонний мішок мережива та манірності” [9, 416].

Кохання Орlando В. Вулф до росіянки Саші розвивається під час Великого Холоду, коли весь світ перетворюється на карнавал, образ якого вражає своєю гротесковістю та фантастичністю: “Птахи гинули на льоту і каменем падали на землю (...) У полях можна було побачити пастухів, селян... (..) миттєво захоплених морозом: хто колупав у носі, хто прикладався до пляшки... Доки сільський люд страждав від лютих морозів, Лондон влаштував пишні гуляння” [9, 414]. За наказом короля на льоду замерзлої річки були створені лабіринти, парк із альтанкою, алеями й королівською пагодою з малиновим навісом. Літали повітряні кульки та палали вогнища. При цьому крізь товщу льоду видно баржу, що “затонула восени під величезною вагою яблук та старуху маркитанку” з яблуками в подолі [9, 415]. Образи вражають амбівалентністю, нагромадженням жахів, поєднанням несумісних речей та наявністю подвійних протиставлень (простий люд/аристократія, краса/потворність, життя/смерть).

Мотив смерті у М. Йогансена також має дуже складний характер, оскільки це – не факт завершення фізичного існування, а тільки можливість замінити одного персонажа на іншого, так би мовити, пауза в ролі, що дозволяє героєві тимчасово вийти з гри. Читач стає свідком дивовижних перевтілень, де “логіка чудесного” не потребує раціонального пояснення. Яскравим прикладом таких змін є перетворення “еспанця” Дона Хозе Перейри на українця Данька Перерву: “Якась нова кров, п’яна й гіркіша за полин, попливла по жилах і ударила йому в голову. Він ясно відчув, що згорів на попіл і народився знов. Він був уже не Дон Хозе Перейра, інтелігент і тирано-

борець, а Данько Харитонович Перерва” [4, 403–404]. Герої замінюються автором залежно від ситуації. Це відбувається шляхом почергової смерті персонажів. Характерно, що саме в цей момент мотив смерті/вродження та поглинання героїв землею набуває в М. Йогансена карнавального характеру і, на нашу думку, безпосередньо пов’язаний з мотивом безсмертя і вічного оновлення.

Герой/героїня В. Вулф взагалі живе триста років, а стан, що нагадує смерть є лише наступним поворотом долі. Так, Орlando припадає до коренів дуба, двічі засинає глибоким, наче смерть, сном, спускається до замкових склепів, заглиблюється у своїх думках на самісіньке дно моря. Смерть і сон, у цьому випадку, мисляться нами як вихід за межі усталених норм. Ці моменти є граничними в долі Орlando, оскільки після них відбуваються ірреальні метаморфози, що нагадують переродження. Як і в М. Йогансена, у В. Вулф смерть/зникнення одного героя є приводом для появи/народження іншого, і ці переродження завжди є неочікуваними для читача. Головною особливістю роману “Орlando” є те, що згадані метаморфози пов’язані з процесом літературної творчості: як людина повинна спочатку померти, щоб воскреснути для вічного життя, так і творчій свідомості необхідно заглибитися в глибокий морок, щоб відчутти високу сутність буття. Таке пізнання глибокої істини, судячи з контексту, неможливе без відмови від усього соціального, штучного, тому втеча Орlando до циганського табору, до “архаїчних людей з примітивним мисленням, у мові яких немає навіть слова “красиво” [9, 468], є логічним продовженням її духовного розвитку.

Тільки подолавши всі існуючі межі (соціальні, гендерні, вікові, культурні, історичні) та опустившись до самого “низу”, Орlando знову відроджується, щоб самоідентифікуватися як поет, як людина європейської культури. Остаточне усвідомлення “свого” досягається через пізнання “чужого” (втеча до Константинополя, життя з циганами). Глибока особистісна трансформація героїні призводить до того, що в тексті, як підтвердження її вдосконалення, починають з’являтися образи, зорієнтовані на буттєвий “верх” (чим досягається властиве карнавальній культурі розділення світу на “верх” і “низ”): Орlando задивляється на орла у височині, приміряючи на себе його відчуття, вітається із зірками, милується красою гір. Видіння рідного дому на горі Афон, на нашу думку, нагадує світле божественне осяяння та має глибоко філософський підтекст. Це видіння – вже не заглиблення в морок сну, воно сигналізує про становлення поетичної свідомості. Набутий життєвий досвід дозволяє Орlando-поету вільно долати складові міфологічної вертикалі – пекло-земля-небо.

Особливої уваги при дослідженні елементів карнавальної поетики в “Подорожі...” та “Орlando” вимагають поєднання несумісних речей, карнавальні мезальянси та фамільярний контакт між людьми, оскільки тільки під час свята люди різних соціальних прошарків можуть вільно спілкуватися між собою (у М. Йогансена тираноборець благородного походження подорожує з неосвіченою італійкою українськими теренами, а у В. Вулф простежуємо контакт в парах Саша/Матрос, Орlando/повії, Орlando/цигани та ін.). Важливим є акцентування авторами уваги на тілесному. Ідеться про згадування в українському тексті про екскременти, процес випорожнення, сифіліс, надмірне захоплення їжею, горілкою та ін., що в поєднанні з надзвичайно пафосною мовою героїв викликає сміх, наприклад: “Зміїв – це відносно недавня колонія західних українців, і тут сифілісу немає. Отже, ти могла б сміливо пити з цієї склянки, о Альчесто!” [4, 421]. Не обходить увагою тілесне і В. Вулф, але воно позбавлене площадно-народного забарвлення, властивого карнавальній культурі середньовіччя.

Саме цю народність “Подорожі...” підкреслюють трікстерсько-балаганні перевтілення, що відбуваються з героями твору, зокрема з Добрим деревонасадцем, який, випивши власноруч зроблену настоянку, зі старого і потворного перетворюється на молодого красеня (традиційний казковий мотив перетворення жебрака на принца) і, як слушно зазначає О. Боярчук, стає “добрим”, вигнавши родину з дому та покалічивши власного сина [2, 184]; Леонардо Пацці, який стає собою, тільки витягнувши з кишені баночки з ліками, та студентом Перебийносом, який, на підтвердження свого прізвища, б’є по носі доктора Леонардо. Суто карнавальною фігурою є також ефемерна баба, постать якої дивує читача своїми несподіваними появами та зникненнями і підсилює зв’язок з українською національною народною традицією. Однак найбільш неочікуваним для читача залишається повідомлення автора про те, що більшість його персонажів насправді тільки вигадані картонні ляльки (карнавальний мотив маріонетки), яких він водив по “соковитих краєвидах”. Це певною мірою пояснює суто зовнішню мотивацію подій, що відбуваються у творі, оскільки відсутній будь-який причинно-наслідковий зв’язок та психологічна зумовленість вчинків героїв, ніби чиясь невидима рука керує персонажами, бере їх на хвилину, примушує сказати декілька слів та відкладає в сторону. І тільки пояснення автора розставляє все по своїх місцях.

Натомість, відмінною рисою “Орlando” є “численні переодягання героїв, що приховують їх статеву приналежність, надають роману атмосферу буфонади та обдурювання, є джерелом комічної плутанини” [6, 121]. Перед читачем розгортається справжній карнавал з його “системою подвійних протиставлень” (М. Бахтін), що збиває з пантелику: ерцгерцог Гаррі переодягається

в жіночий костюм та намагається завоювати любов Орlando-чоловіка; леді Орlando вдягає чоловічий одяг, іде на прогулянку та знайомиться з повіями; Орlando-парубок, побачивши москвитянку Сашу в камзолі та шальварах, приймає її за хлопчика. Таке кросгендерне переодягання, на наш погляд, є різновидом карнавальних перевтілень, оскільки костюм тієї чи іншої людини та зображувані ним соціальні ролі слугують не тільки для розваги, а й є засобами повертання усталених норм, правил поведінки та сприяють досягненню певної мети. Так, наприклад, жінка у чоловічому костюмі отримує набагато більше свободи і може збирати подвійний “врожай задоволень” та помножувати свій досвід.

Таким чином, можна зробити висновок, що в основу майже всіх дивовижних перетворень персонажів “Подорожі...” та “Орlando” покладено пародію, гротеск, карнавальне, святково-урочисте світовідчуття і світосприйняття, гру на зіставленні й протиставленні, взаємопритягуванні й відштовхуванні “високого” і “низького”.

Карнавальність твору англійської письменниці позбавлена окремих гротескних, суто народних мотивів і образів, пов’язаних із тілесним низом (мотиву екскрементів, надмірної тілесності, грубої “площадної” мови та ін.). Застосування елементів карнавальної поетики в “Орlando”, на нашу думку, – це спроба показати внутрішній стан творчої людини (письменника) та процес літературної творчості, в момент якої, як і під час всенародного свята, будь-які усталені закони і норми порушуються, у той час, як М. Йогансен прагнув розкрити особливості української етнопсихології та, за його власним зізнанням, описати красу української природи.

Наше дослідження, безумовно, не вичерпує проблеми, оскільки компаративний аналіз “Подорожі...” М. Йогансена та “Орlando” В. Вулф вимагає осмислення творів крізь призму інтертекстуальних зв’язків, що може бути предметом подальших наукових пошуків.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. Лит., 1990. – 543 с.
2. Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-х років ХХ століття : жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен) : дисертація ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Оксана Миколаївна Боярчук. – К., 2003. – 220 с.
3. Денисенко В. Типи комічного у “Подорожі Доктора Леонардо...” Майка Йогансена / В. Денисенко // Слово і час. – 2000. – № 11. – С. 65–69.
4. Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію / М. Йогансен // Вибрані твори [передмова Р. Мельникова]. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 291–508.
5. Лобас Н. Карнавальна поетика та жанрові особливості міжвоєнної експериментальної прози Майка Йогансена та Вітольда Гомбровича (на матеріалі романів «Пригоди МакЛейстона, Гаррі Руперта та інших» і «Фердидурке») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» – Тернопіль, 2007. – 20 с.
6. Морженкова Н. Романи В. Вульф 20-х гг. : «Комната Джекоба», «К маяку», «Орlando». Проблемы поэтики / Н. Морженкова : дисертація ... кандидата філологічних наук : 10.01.03 Нижний Новгород, 2002. – 217 с.
7. Семащук Н. Поетика карнавалу й експериментальна проза міжвоєнного періоду як проблема порівняльного літературознавства (на матеріалі романів М. Йогансена і В. Гомбровича) / Н. Семащук // Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій : монографія [за редакцією Романа Гром’яка]. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – С. 227–269. – Бібліограф. С. 269–270.
8. Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje : pod red. A. Stoffa i A. Skubaczewskiej-Pniewskiej. – Wyd. UMK: Toruń, 2000. – 240 s.
9. Woolf V. Orlando : novel / Virginia Woolf // Selected Works of Virginia Woolf. – London : Wordsworth Editions. – 2005. – P. 393–560.

Summary. The article analyzes the elements of carnival poetics in “Travelling...” by M. Johansen and “Orlando” by V. Woolf. On the fundamental assumptions of the carnival theory by M. Bakhtin the author observes features of the functioning and transformation in the new context of carnival themes (death, rebirth, descent into hell, erotica, etc.), motives (puppets, excrement, dressing and hoaxes), images (clown, hell, death, grotesque body image, eating, double-contrast images, etc.) and other specific elements of folk carnival culture.

Key words: carnival poetics, prose, motif, theme, plot, image, profanity, reduction.

«СМІШНЕ ЧЕХОВСЬКЕ» БЕРНАРДА ШОУ

У статті досліджується проблема близькості та різниці сміхової культури А. Чехова й Б. Шоу. Порівнюються водевілі та ранні комедії російського й англійського авторів. У коло наукового пошуку увійшли проблеми конфлікту, сюжету та станової психології побутової людини, що відображаються у творах двох драматургів.

Ключові слова: сміхова культура, комедія, водевіль, обиватель.

Наукова новизна даного дослідження полягає у з'ясуванні особливостей засвоєння чеховської гумористичної традиції у п'єсах Б.Шоу. Це твердження передбачає спорідненість сміхової культури обох авторів і, як мінімум, ідентичне використання комічного в сюжетах їхніх творів. У роботі було здійснено спробу з'ясувати, як використання комічних елементів коректує і уніфікує запропонований драматургами сюжет, видозмінює конфлікт твору. Найяскравіше це демонструють комедії і водевілі А.Чехова і Б.Шоу. У зіставленні творів названих авторів особливо чітко виявляють себе риси стилістичної оригінальності письменників і ставлення до сміху як до культури «загострення конфлікту».

Теоретичною базою нашої проблеми можна вважати як дослідження загальнотеоретичного плану (В. Є. Халізева, В. І. Тюпи), так і роботи тих авторів, які вивчали природу сміху і сміхову традицію в контексті епох (М. М. Бахтін, М. Т. Рюміна). Зазначимо, що гумористика А. Чехова і Б. Шоу була зіставлена лише в деяких роботах В. І. Тюпи [6].

Великий вплив на становлення художнього методу Б. Шоу мали філософські роботи А. Бергсона, серед яких слід виокремити роботу «Сміх», присвячену естетичному компоненту цього явища. Орієнтованість Б. Шоу на досягнення А. Чехова відзначалася неодноразово, але, переважно, дослідження концентрувалися навколо п'єси «Будинок, де розбиваються серця». Порівняльний аналіз водевілів російського автора і ранніх комедій Б. Шоу не проводився.

Незважаючи на те, що Б. Шоу, найімовірніше, не був знайомий з водевілями А. Чехова (маються його посилання на три п'єси, що викликали інтерес драматурга і були поставлені в Англії – «Вишневы сад», «Дядя Ваня», «Чайка»), можна говорити про типологічну подібність «смішної дії» цих двох письменників на рівні сюжету, композиції, характерології. Особливо це стосується водевілів А. Чехова «Медведь» (1888), «Предложение» (1888–1889), «Свадьба» (1888–1889), і таких ранніх комедій Б. Шоу, як «Сердце» (1893), «Оружие и человек» (1894). Відстоюючи право на зіставлення комедії з її підтипом водевілем, зробимо посилання на думку Н. І. Іщук-Фадеевої, яка в статті довідкового наукового видання «Поетика» (2008) зазначила: водевіль в ХІХ столітті, засвоївши і загостривши багато рис комедії, посилив значення «водевільної ситуації» [4, 41]. Саме ця особливість – доведення тривіальної комічної ситуації до абсурду – і була властива гумористам А. Чехову і Б. Шоу.

Звернемося до **конфлікту** як до смислового ядра сюжету. Конфлікт у комедії «Сердце» Б. Шоу позначений небажанням юнака одружуватися ні на одній із двох молодих осіб, які хотіли скласти його щастя. Комічна ситуація традиційна і припускає комедію положень. А ось у А. Чехова, наприклад, у водевілях «Медведь» і «Предложение», де позиція «наречений-наречена» обігрується за тим же сценарієм («ні за що не вийду заміж», «ні за що не одружуся»), висміюється не саме ця ситуація (вона все одно вирішиться пропозицією і одруженням), а в першому випадку осміянням показної чесноти, а в другому – демонстрацією «смішних характерів у смішних обставинах».

Причиною більш традиційного вибору конфлікту у Б. Шоу може бути тільки те, що своє авторське завдання англійський драматург бачив у нетривіальному вирішенні традиційного конфлікту. А. Чехов зважився на інше: доводячи конфлікт до абсурду (пістолетна дуель чоловіка з жінкою), він робить несподіваною саму ситуацію. Те ж саме він робить і в «Предложении»: пропонуючи шлюб дівчині, сусіду не варто було згадувати Волові Лужки і повертатися до старої тяжби, що існувала між їх батьками.

Особливості характерології. Це питання найзручніше розглядати на матеріалі жіночих образів, присутніх у п'єсах обох авторів. Схожість простежується в типажі героїнь: у англійського, як і у російського автора, присутні сучасні «емансиповані» жінки, які прагнуть не відставати від чоловіків і довести, що «слабка стать» сказано не про них.

«Стреляться хотите? Извольте!» [8, 306], – вигукує героїня А. Чехова, в той час як над головою однією з героїнь Б. Шоу і дійсно свистять кулі («Оружие и человек»), що не заважає їй сховати солдата-втікача у своїй кімнаті. Примітно, що Шоу-захисник і пропагандист нових відносин у суспільстві, створив цілу плеяду сильних жіночих характерів. Так звані «жінки майбут-

нього», присутні в його творчості, не так часто зустрічаються в А. Чехова. Підкреслимо також, що, будучи позитивними в англійського автора, сучасні йому «сильні жінки» у російського письменника найчастіше викликають стійке неприйняття (Ліда Волчанинова в «Доме с мезонином»; Маша Должикова в «Моей жизни»).

У коханні героїні А. Чехова і Б. Шоу проявляють себе переважно по-різному. Швидше за все, в цьому позначаються особливості суспільної психології. Наприклад, дуже жіночна Джулія в п'єсі «Сердце» нагадує Душечку А. Чехова. Як і чеховська героїня, вона здатна «розчинитися» у чоловікові. Але якщо Ольга Семеновна завжди мила і викликає загальну симпатію, то Джулія, влаштовуючи допити і стеження, контролюючи листи юнака, вимагаючи доказів його вірності, неприємна читачеві. Здається, це різні типажі, але ні – у створенні характерів обома авторами використовується один і той же різновид сміху. В. І. Тюпа, при аналізі «Душечки», називав цей сміх «саркастичною іронією».

Отже, «сміх крізь сльози» в оповіданні А. Чехова викликає міщанське уявлення про щастя, а уїдливість сарказму – демонструє ставлення письменника до внутрішнього раболіпства, властивого обивателю, і зокрема, «душечке Ольге Семеновне». У Б. Шоу менше пом'якшуючих їдку насмішку фарб. Вимогливість його Джулії, реалізована, наприклад, в цьому монолозі, – «*Я бы могла стать твоим другом [...] если бы ты посвящал меня в свои планы, позволял помогать тебе в работе [...] Я приложу все усилия: буду читать, научусь думать, подавлю свою ревность...*» [10, 148], – виглядає тирадою егоцентричної жінки.

Чеховська Наталія Степанівна, дочка поміщика Чубукова, до самого кінця дії п'єси буде нагадувати Грейс, яка стверджує: «*Я обойдусь без его любви, но я не могу обойтись без его уважения*» [10, 192]. І далі: «*Надеюсь, мы с вами останемся друзьями, но ничто не заставит меня выйти за вас замуж*» [10, 211]. Тільки в самому кінці водевілю, коли відносини нареченого і нареченої набувають остаточно анекдотичного характеру, Наталія Степанівна і Ломов вирішують одружитися. Дія завершується знаменитою реплікою татуса, який радий віддати доньку за кого завгодно, лише б позбавитися від переспілої молодиці (Наталії Степанівні 25 років): «*Ну, начинается семейное счастье! Шампанского!*» [8, 330].

Соціальна складова «комедії положень» А. Чехова і Б. Шоу. Як А. Чехов у водевілях, так і Б. Шоу в його ранніх комедіях показують одні й ті ж типажі людей, сформовані в близьких соціальних і станових умовах. Пошлемося на думку Б. І. Зінгермана, який про героїв А. Чехова писав наступне: «*Дві сили протистоять в його п'єсах: тонкі, інтелігентні люди і вульгарна буденність; інтелігентних людей у водевілях немає – лише буденність*» [3, 175]. Малася на увазі не тільки буденність у вигляді побутової складової життя, а й суто побутову людину, яку в Росії називають «обивателями», тобто особами, що не здатні сприймати світ поза вузьких побутових рамок. Загалом, потрібно погодитися з твердженням дослідника: «*Через вульгарність показано в водевілях (...) глибоко укорінену Росію, але і нова Росія – нова цивілізація, прихильна матеріальній та побутовій стихії життя*» [3, 175]. У ранніх комедіях Б. Шоу спочатку відсутні ті, кого росіяни називають «інтелігентами», схожі на них герої з'являються трохи пізніше і вже в «серйозних» п'єсах англійського драматурга. Поки ж боротися з повсякденною свідомістю і вказувати шлях до духовного вдосконалення нікому.

Отже, персонажі Б. Шоу, манірні англійці і люди підкреслено побутової свідомості, намагаються показати себе в кращому світлі, виглядати передовими, новомодними і освіченими. Вони вступають в клуби за інтересами, жінки палять, використовують лексику нижчих станів – аби здаватися «сучасними». І це дуже схоже на молодше покоління, зображене у водевілі А. Чехова «Свадьба». Тут, бажаючи виглядати освіченою, сучасною та оригінальною, акушерка Змеюкіна вимовляє: «*Какие вы все противные скептики! Возле вас я задыхаюсь... Дайте мне атмосферы! Слышите? Дайте мне атмосферы!*». Слідує ремарка «*напевает*», потім репліка телеграфіста Ятя: «*Чудно! Чудно!*» [9, 109]. Комічний ефект тут підготовлений невідповідністю професійного становища (акушерка) і манірності поганої актриси; і знову професії (телеграфіст) і награної емоційності. Так у А. Чехова осміювалася психологія міщан, які вважали за краще жити, виходячи з принципу «не бути, а здаватися». «Театральщина» в поведінці персонажів фіксується і Б. Шоу, тільки на цей раз – у варіанті старшого покоління. У комедії «Сердце», щосили опираючись натиску батьків двох молодих дівчат на виданні, Чартеріс вигукує: «*Послушайте, перестаньте вы вести себя, как театральные старики отцы*» [10, 168]. Цей конфлікт буденного з бажаним (і обов'язково безкультурним) у варіанті А. Чехова Б. І. Зінгерман прокоментував таким чином: «*Чеховські водевілі так і побудовані: герої хочуть відповідати ритуалу, імпонувати, приймають урочисту позу, але натура перемагає – і ритуал летить під три чорти*» [3, 174]. Вважаємо, що цей висновок можна віднести і до Б. Шоу: героям його ранніх комедій не вдається пересилити себе і стати «передовими» – чи то молодь, що вступає в ібсенівські клуби («Сердце»), чи родина болгар, що намагається перейняти віденські звички («Оружие и человек»). Результат один – положення обивателя визначає характер і тип поведінки.

Проводячи порівняльний аналіз досить віддалених літературних об'єктів, не можна не фіксувати відмінності в авторських підходах до матеріалу. Ці відмінності залежать як від світогляду конкретного письменника, обумовленого культурною і громадською ситуацією його країни, так і творчим кредо кожного з них. Таким чином закономірно, що А. Чехов відстоював право письменника на *фіксування* явища, на «правильну постановку питань», а не на їх відповіді (цим він протистояв, зокрема, традиції революціонерів-демократів і народників, які ждали відповісти на питання «Що робити?»). А от Б. Шоу, в своїй країні, яка не знала гострого «зламу свідомості» і будучи шанувальником теорії «творчої еволюції» А. Бергсона, навпаки, тяжів до декларативності і мав намір чогось навчити своїх сучасників. У текстах його комедій відзначається позитивне сприйняття дослідження А. Бергсона, що вийшло під назвою «Сміх» (1900). Йому явно імпонують такі висловлювання, як: «Сміх повинен мати суспільне значення» [2, 14], «сміх головним чином (...) «бичує звичаї» [2, 19]. Це особливо помітно в комедіях першого періоду творчості Б. Шоу, покликаних, на думку автора, впливати на громадську думку.

Можна стверджувати, що саме функцію «бичування моралі» виконує Ібсенівський клуб, зображений у комедії Б. Шоу «Сердцеєд» (1893). Незважаючи на щире захоплення письменника спадщиною норвезького драматурга, він безжально висміює членів цього клубу. Тут доручаються за чоловіка, що він «не мужествен» і доручаються за жінку, оскільки вона «не женственна». Карикатурність і комізм ситуації підтверджує діалог:

«Грейс: Мисс Крейвен по природе своей женственная женщина и, как таковая, не может быть членом клуба.

Джулия: Неправда. Вовсе я не женственна. Когда я вступала в клуб, за меня поручились так же, как и за вас» [10, 193].

Таким чином, нівелюючи і доводячи до абсурду одвічні цінності, Б. Шоу демонструє, як модні захоплення молоді лише спотворюють суть явища, роблячи з серйозних питань життя пустий звук.

Дослідниця М. Т. Рюміна відзначає, що багато аспектів роботи А. Бергсона цікаві як з теоретичної, так і з практичної точки зору, але в той же час «викликає сумнів (...) її головний системоутворюючий принцип» [5, 46]. Про що йдеться? Швидше за все, про те, що називалося в його теорії «живим, але покритим шаром механічного» [2, 31]. Йшлося про перетворення людей в «манекени» (тобто в механічні ляльки), які, не маючи власної думки і прагнучи підкреслити свою сучасність, повторювали чуже і доводили його до абсурду. Виходячи зі сказаного, можна пояснити «манекенну» природу персонажів ранніх комедій Б. Шоу – його «ходячі ідеї в костюмах і сукнях» є відображенням і узагальненням як теорії А. Бергсона, якою захоплювався драматург, так і безпосередніх життєвих спостережень.

А. Чехов у творчості не керувався ідеями А. Бергсона, але деякі з них в силу об'єктивної життєвої істинності, виявилися співзвучні тому, про що писав російський письменник. У названій нами роботі А. Бергсона присутнє зауваження: «Постійна турбота про форму, чисто машинальне застосування правил створюють рід автоматизму, схожого на автоматизм, який нав'язують духу звички тіла, і такого ж смішного» [2, 40]. Безумовно, цю тезу може бути легко проілюстровано епізодом чеховського водевілю «Медведь». Тут вдовиця Олена Іванівна Попова, що вже знала про незчисленні «витівки» покійного чоловіка, вирішила сумувати й носити траур досить довгий час: «Я дала себе клятву до самой могилы не снимать этого траура и не видеть света (...) я буду верна до могилы и докажу ему, как я умею любить» [8, 296]. Скорбота по покійному, не підкріплена повагою до його особистості, тут зведена до механічної дії (до ритуалу), і вона не має нічого спільного з тим, що насправді відчуває Олена Іванівна. Закономірно тому, що перший же чоловік, який з'являється у будинку невтішної вдови, зриває покривало її чесноти. Дія п'єси закінчується тривалим поцілунком, який поведе героїв в спальню поміщиці. Невідповідність традиції і діяння викликає сміх.

Таким чином, проаналізувавши особливості засвоєння чеховської гумористичної традиції в п'єсах Б. Шоу, можемо вказати на наступні ключові випадки подібності, продиктовані особливостями історичної епохи, світогляду авторів, а також відношенням до сміхової культури:

– у комічних сюжетах Чехова спостерігається набагато більш новаторське трактування традиційного конфлікту, ніж у Б. Шоу. У той час Б. Шоу воліє традиційному конфлікту дати досить нетрадиційне вирішення;

– обом авторам притаманне зображення сучасних «емансипованих» жінок. Ставлення до них у А. Чехова швидше негативне, тоді як у Б. Шоу, навпаки, більш позитивне. Можна стверджувати, що у творчості обох авторів спостерігаються зародки переосмислення жіночої ролі в суспільстві. Вони мають точки дотику до потрактування жінки у модерністів, але не співпадають з ними;

– в умовах соціальних зрушень, характерних для межі XIX – XX століть, обох авторів – А. Чехова та Б. Шоу цікавлять характери і поведінка людей «вульгарної свідомості». Обое показу-

ють убогість їх внутрішнього світу. Але якщо у своїх ранніх творах Б. Шоу намагається вивести позитивного героя, то у водевілях А. Чехова присутня тільки «обивательщина» (позитивний герой з'явиться пізніше);

– композиція ранніх комедій Б. Шоу найчастіше виявляється продиктованою його захопленням теоретичними роботами А. Бергсона. У А. Чехова можна виділити ненавмисне слідування теоретичним установам філософа в силу їх об'єктивної істинності.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Бергсон А. Смех / Предисл. и примеч. И.С. Вдовина / А. Бергсон. – М. : Искусство, 1992. – 127 с.
3. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1988. – 521 с.
4. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М. : Изд. Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
5. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность / М. Т. Рюмина. – М. : Либроком, 2003. – 320 с.
6. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения / В. И. Тюпа. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. – 217 с.
7. Хализев В. Е. Теория литературы: [учебник] / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 2005. – 405 с.
8. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 30 т. –Т. 11. Пьесы. 1878-1888. – М. : Наука, 1978.
9. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 30 т. –Т. 12. Пьесы. 1889-1891. – М. : Наука, 1978.
10. Шоу Б. Полное собрание пьес: в шести томах. –Т. 1. Пер. с англ. / Ред. тома Е. А. Корнеева. Вступит. ст. А. А. Аникста. Коммент. А. А. Аникста, А. Н. Никулюкина. – Л. : Искусство, 1978. – 647 с.

Summary. In the given article, the problem of likeness and diversity of A. P. Chekov's and B. Shaw's laughter culture is studied. Vaudeville and early comedy by Russian and English authors are compared. In terms of scientific research were included problems of conflict, story, and social class psychology of domestic person, which are reflected in both playwrights' works.

Key words: laughter traditions, comedy, vaudeville, middlebrow.

УДК 821.411.16'06.09

П.Л. Шульк

АНДРОГИННЫЕ ОБРАЗЫ В ИЗРАИЛЬСКОЙ ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СТАТЬЯ ВТОРАЯ

Андрогин по собственному желанию

У статті автор продовжує досліджувати канони андрогінності, що знайшли своє специфічне втілення у сучасній ізраїльській жіночій літературі. Створюючи образи жінок, що прагнуть у своїй поведінці відповідати нормативам іншої статі, письменниці виступають проти низького статусу жінки, закладеного у Біблії та коментаторській традиції.

Ключові слова: Біблія, талмудична література, андрогінність, соціальний статус, моделі поведінки

В произведениях Йоны Волах и Зархи, которым посвящена первая статья [9], андрогинность представлена как следствие специфического осознания собственной идентичности, которое вызывает у героинь определенный дискомфорт. Но для современной израильской женской литературы больше характерно обращение к другому канону андрогинности, в котором стремление соответствовать нормативам другого пола приводит к маскулизации /феминизации в обществе. Маскулинное поведение женщин в творчестве Орли Кастель-Блюм, Цруи Шалев, Майи Арад и др. – сознательный выбор, продиктованный стремлением к социальной адаптации. В этом стремлении кроме закономерной борьбы современной феминистки за новый канон женского и мужского поведения ясно просматривается то, что составляет особенность еврейской женской литературы – попытка «своим стихом или научной книжкой перешибить железобетонный шовинизм

самой Библии и многовековой комментаторской традиции» [8, 8]. Задача не из простых, ведь если талмудический андроцентризм безусловен, то танахические тексты не столь однозначны по отношению к женщине. Сколько бы библейские тексты не декларировали ее достойный статус (например: *Гимн женщине* [Притчи 31:10-27]), сложно не согласиться с Ализой Шенар, утверждающей, что у большинства героинь ТаНаХа – «ни воли, ни свободы, ни голоса», а их существование «беззвучное и малозаметное» [8, 7].

Именно в ТаНаХе был заложен низкий статус женщины, ведь она была сотворена из ребра Адама только потому, что бог не нашел ему «помощника, соответственного ему», среди животных. В то же время в первой главе первой книги ТаНаХа сотворение было произведено на началах равенства: «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил Он их» (Берешит (Бытие) 1:27). Два рассказа о сотворении женщины отражают две мировоззренческие традиции, из которых позднейшая библейская, а за ней талмудическая литература отдала предпочтение той, которая утверждала патриархат.

Вчитаемся в текст, который призван прославить женщину:

- 10 Кто найдет добродетельную жену? цена ее выше жемчугов;
 - 11 уверено в ней сердце мужа ее, и он не останется без прибитка;
 - 12 она воздаст ему добром, а не злом, во все дни жизни своей.
 - 13 Добывает шерсть и лен, и с охотой работает своими руками.
 - 14 Она, как купеческие корабли, издали добывает хлеб свой.
 - 15 Она встает еще ночью и раздает пищу в доме своем и урочное служанкам своим.
 - 16 Задумает она о поле, и приобретает его; от плодов рук своих насаждает виноградник.
 - 17 Препоясывает силою чресла свои и укрепляет мышцы свои.
 - 18 Она чувствует, что занятие ее хорошо, и – светильник ее не гаснет и ночью.
 - 19 Протягивает руки свои к прялке, и персты ее берутся за веретено.
 - 20 Длань свою она открывает бедному, и руку свою подает нуждающемуся.
 - 21 Не боится стужи для семьи своей, потому что вся семья ее одета в двойные одежды.
 - 22 Она делает себе ковры; виссон и пурпур – одежда ее.
 - 23 Муж ее известен у ворот, когда сидит со старейшинами земли.
 - 24 Она делает покрывала и продает, и поясы доставляет купцам Финикийским.
 - 25 Крепость и красота – одежда ее, и весело смотрит она на будущее.
 - 26 Уста свои открывает с мудростью, и кроткое наставление на языке ее.
 - 27 Она наблюдает за хозяйством в доме своем и не ест хлеба праздности.
- (Притчи 31:10-27)

Отрывок, который носит название «Гимн Женщине», парадоксально, но подчеркивает превосходство мужчины над женщиной. В *Гимне* четко перечисляются многочисленные функции идеальной жены, не выходящие за пределы домашнего пространства, тогда как функции мужчин ограничиваются общественными делами: «Муж ее известен у ворот, когда сидит со старейшинами земли».

Талмудическая традиция и литература мидрашей идет дальше:

- «Путь женщины – сидеть в доме своем, путь мужчины – выходить на улицы и учиться разумению у людей» (Берешит Раба, 18:1);
- «у первого человека взяли ребро и дали ему рабыню для прислуживания ему» (Вавилонский Талмуд, трактат Санѓердин, 39б);
- «Нет у женщины мудрости, кроме как во [владении] веретеном» (Вавилонский Талмуд, трактат Йома, 66б);
- «женщина [существует] лишь для [рождения] сыновей, лишь для красоты» (Вавилонский Талмуд, трактат Таанит, 31а);
- «женщина не судит» (Иерусалимский Талмуд, трактат Шавуот, 4а);
- «женщина не [должна] дерзить и слушаться мужа своего» (Вавилонский Талмуд, трактат Гитин, 64б);
- «женщина не вчиняет иск мужчине» (Берешит Раба, 17:14)

«Патриархальные стереотипы, оправдывающие высокий социальный статус мужчин и низкий женщин и выражающие древние представления мужчин о женщинах» [8, 16], позволили одному из самых почитаемых в еврейской культуре средневековому философу Рамбаму в книге «Мишне Тора» записать установление: «Ибо всякая женщина, воздерживающаяся от исполнения работы из работ, которые она должна исполнять, – вынуждают ее, пока не станет исполнять, даже кнутом» (Рамбам Мишне Тора, Ѓильхот Ишут, 21, 1:2), ибо «плод трудов ее для мужа ее... и должна она прислуживать ему» (Рамбам Мишне Тора, Ѓильхот Ишут, 21, 1:4).

В Библии и мидрашах отразился привычный, в основе своей мужской, социум, где, естественно, приняты и утверждены правила поведения, созданные мужчинами и дискриминирующие женщин не только унижительными предписаниями, но и путем отстранения ее от обществен-

ных дел. Так в библейской литературе женщины, в большинстве своем даже не поименованные¹, оказались, по высказыванию современных феминисток, «отсутствующими в своем присутствии» персонажами. Культурно-идеологические установления были закреплены и в постбиблейской литературе.

Но в современной женской израильской литературе, не теряющей преемственности с библейским повествованием, представлены появившиеся и в общественной жизни новые поведенческие стереотипы или скорее модели поведения, которые не только не повторяют в женском облике существующие, но и не противопоставляются мужским. Они другие. Какие? Возможно, андрогинные?

Мужчина-автор может написать от лица своей героини: «Тогда почему я родилась женщиной?» и показать, как она начинает культивировать мужской тип поведения [1]. Женщина-автор скажет «Трудно объяснить, но она ужасно вдруг обрадовалась, что родилась женщиной, а не мужчиной» [6, 127], а от лица мужчины произнесет: «...так я и знал, Бог – женщина» [6].

Израильская женская литература, как будто отвечая на вопрос героини Орли Кагель Блюм «Что вообще происходит? Я не женщина, муж – не мужчина...» [2, 176], пытается создать и оправдать образ, который так напоминает мечту Сандры Бем [см.: 9] и утверждает возможность практического воплощения теории андрогинности, для которой «еще не пришло время». В произведениях израильских писательниц героини в соответствии с представлениями психолога об андрогинной личности обладают одновременно и мужественными и женственными чертами.

Оставаясь физиологически женщиной, героини в своей деятельности не разделяют мужские и женские функции или пытаются их объединить в своей жизни.

Согласно традиционному еврейскому мировоззрению, опирающемуся на ТаНаХ, место женщины в пределах дома, в любви, продолжении рода, а не вовне и тем более на общественном поприще (см. *Гимн женщине*). И если женщина «выходила» за четко определенное ей пространство, она заслуженно! подвергалась насилию. Вспомним истории Дины², Тамар³, в которых слова с корнем «.ז.ח.» (выходить) предвосхищают сцены насилия.

Женщины в произведениях израильских писательниц тоже «выходят», чтобы утвердить свое право заниматься не только домом. И если героини Волах и Зархи, страдающие от невозможности понять свою половую принадлежность, не могут вырваться за пределы своего сознания [9], женщины в произведениях Орли Кагель Блюм, Цруи Шалев, Шохам Смит, Свамион Либрехт «выходят», чтобы разрушить привычные стереотипы маскулинно/феминного поведения, но «возвращаются», чтобы остаться женщиной. В основе их действий – стремление достичь гармонии с собой и окружающим миром. Но...

У Орли Кагель Блюм женщина «выходит» за пределы дома, пытается решить финансовые проблемы семьи. Но профессиональный опыт и способности героини не интересуют работодателя, который действует не так грубо, как библейские герои. Вместо сцены насилия – ироничная сцена купли-продажи (естественная для патриархального мира, где женщину можно если не изнасиловать, то купить) [2, 173], которая заканчивается для мужчины неожиданно: «Я вытащила молоток и скалку и крепко стукнула по столу» [2, 174]⁴. А муж героини с легкостью занимает место жены и с радостью продает себя служащей банка за отсрочку платежа. Героине остается вернуться домой и лелеять еще не утраченные способности «любить редкие мгновения близости между людьми» [2, 176]. Время андрогинного типа еще не пришло.

«Вышедшая» из повиновения⁵ и из дома героиня Свамион Либрехт [4] оказывается беспомощной перед мужской агрессией: «кто-то крикнул ей с сильным арабским акцентом: «Кобеля ищешь, коспожа?»» [4, 315] и перед собственным мужем, которому не может рассказать все перипетии своего мужественного! поступка – вопреки желанию мужа, несмотря на унижения, боль, разочарование, женщина, как и мечтала, пристраивает комнату на крыше.

В другом произведении Орли Кагель Блюм – романе «Текстиль» [12] – героиня (имеющая имя в отличие от писательницы из рассказа «Тысяча шекелей за рассказ») уже давно (и удачно!) «вышла» за рамки стереотипного для женщины поведения и сама решает все проблемы⁶. Аманда-Мэнди, хозяйка текстильной фабрики, на которой держится дом, семья (дочь, сын, муж-гений), фабрика и общественный статус семьи, вдруг ложиться в клинику для того, чтобы сделать пластическую операцию. Причина, на первый взгляд, понятна: женщина хочет стать красивой. Но истинную причину «мужественная!» героиня открывает сначала только подруге – окружающие не должны видеть ее слабость: боль, тоску, волнение за сына-снайпера, находящегося на переднем крае в боевых войсках.

В произведениях израильских писательниц, как и в современном Израиле, женщины с легкостью выполняют мужские социальные функции (даже служат в боевых войсках!), но материнское чувство – главное, что не дает ей превратиться в мужчину, как и героине из романа Цруи Шалев [7].

Она тоже «выходит» и не только из дома, но и за рамки приличествующего для замужней женщины-матери поведения (отказ выполнять функции хозяйки дома, нарочитая демонстрация

безразличия к дочери, многочисленные любовники, даже виртуальные). Но совершая неприличные для женщины, а для мужчин нормальные, естественные (стереотипы живучи!) поступки, она терпит фиаско, и перед нами уже трагедия матери, потерявшей дочь, а с ней – семью, дом, смысл и жизнь. Израильская действительность (жизнь в состоянии войны, теракты) обостряет чувство материнства.

Героини Майи Арад уже живут за пределами маскулинных/феминных стереотипов. Это женщины, прошедшие армию сделавшие карьеру, независимые и уверенные в себе. В романе «Другое место, чуждый город» после долгой разлуки встречаются бывшие армейские сослуживцы. В прошлом наивная коренная израильтянка Орит (поименованная!) была по уши влюблена в безразличного к ней репатрианта из Канады Джея и даже (не в силах выдержать после окончания службы разлуки с возлюбленным) пережила депрессию. Сейчас «она хороша собой, уже много лет живет в Канаде и сделала карьеру в хай-теке» [5]. Ее высокий социальный статус связан не с замужеством, а именно с карьерой и соответствующей зарплатой. Джей, который сейчас для Орит безразличен, – «докторант на кафедре еврейской философии в Иерусалимском университете, редактирует нудные кафедральные сборники и пишет скучные статьи. Его жизнь пуста». Но он не вызывает сочувствия даже после сцены теракта, которая лишь усиливает ощущение пустоты и нелепости его существования. Страдающая в прошлом от холодности, даже грубости, любимого мужчины наивная Орит в настоящем – успешная замужняя женщина с высоким социальным статусом, хозяйка дома и жизни. А самоуверенный бывший рядовой Джей, способный, не задумываясь о последствиях, унижить влюбленную девушку (сама пришла!, а, может, все-таки «вышла»?), жалок в своих потугах что-то изменить в своей бессмысленной жизни.

Кажется, слабые герои-мужчины – «слабость» Майи Арад. Но в отличие от Джея герой романа «Мастер короткого рассказа» талантливый писатель Адам Тгар-Лев, не потерявший способности творить, любить и страдать, более чем симпатичен автору. Мягкости чистосердечного⁷ мастера короткого рассказа противопоставлен расчетливый цинизм его молодой возлюбленной. В романе Майи Арад мужчина и женщина меняются местами. Это Он выходит в мир, где Она, Мейталь Эйнав, критикесса-феминистка выдергивает из небытия невестребованного писателя только лишь затем, чтобы в иронично-язвительном тоне доказать логичность его невестребованности: «...Тайландцы, китайцы, румыны, филиппинцы. Они-то приезжают и делают за нас всю ту работу, которой мы гнушаемся: гнут спину на наших полях, подтирают зады нашим старикам и исполняют главные роли в наших коротких рассказах» [цит. по: 3]. Но самоуверенность замкнутая на собственной карьере и социальном статусе женщины не убедительна. Ущербность ее эгоцентризма усиливает рассказ-вставка «Омск», одно из поздних произведений Адам Тгар-Лева. Незамужняя одинокая героиня, не имеющая возможности родить, решает усыновить ребенка, который должен скрасить ее жизнь. Не важно, почему она принимает это решение – или материнский инстинкт проснулся, или на генетическом уровне заложена в ней давней традицией убеждение, что главное предназначение женщины – рожать, важно, что это решение она принимает сама. Это уже не пассивная женщина прошлых веков, а активная личность. Но ей придется вернуться ни с чем из далекого сибирского русского города. И причина не только в том, что ребенок, который ждал ее в Омске, болен. Для героини он нужен как доказательство силы, самостоятельности, удавшейся жизни. Но для маленького существа не важно, какая у него одежда, кровать, даже имя, ему нужно, чтобы его просто любили и были готовы пожертвовать собой ради него. Эгоцентризм женщины не позволяет ей стать матерью, и она отказывается забрать ребенка. Для израильских героинь это скорее исключение, чем правило. Уже давно «выйдя» из стереотипа женского существования, «несостоявшаяся» мать оказывается на грани, когда отказ от женского восприятия действительности может превратиться в безнравственность.

Всех героинь отличает стремление преодолеть гендерную асимметрию древней традиции, но как только появляется желание принять не свою, равную мужской, а именно мужскую модель поведения, женская природа начинает мстить им, и они терпят фиаско. И все потому, что им до сих пор приходится «выходить». И, видимо, права С.Бем, считающая, что преодоление гендерной дихотомии, когда ни выходить, ни возвращаться уже не придется, возможно при социальном конструировании пола⁸.

Произведения Орли Кастель Блум, Цруи Шалев, Майи Арад репрезентуют андрогинность как адаптацию женщины к реалиям современного мира, которая призвана приравнять женщину к мужчине, восстановив справедливость древней книги, где в первой главе сотворение и мужчины и женщины было произведено на началах равенства.

Примечания

¹ Редкие поименованные героини ТаНаХа часто демонстрируют маскулинный тип поведения (Дебора, Яэль)

- ² Дина – дочь Якова и Леи, которая вышла «посмотреть на дочерей земли Ханаанской» и которой «Шхем, сын Хамора, ... учинил насилие» [Берешит (Бытие) 32:3–36]
- ³ Тамар – дочь царя Давида, изнасилованная единокровным братом Амноном.
- ⁴ Мы уже отмечали интертекстуальность этого отрывка [10]
- ⁵ Решает самостоятельно, без участия мужа, уехавшего на стажировку, организовать пристройку еще одной комнаты на крыше
- ⁶ Ее дочь ждет такая же участь. Похоже, в этом романе предназначение женщин – выполнять и женские, и мужские обязанности, тогда как удел мужчин – только мечтать и творить.
- ⁷ Так переводится имя Адам Тгар-Лев – человек чистого сердца.
- ⁸ Американская еврейская писательница Анита Диамант в романе «Красный шатер» предлагает один из вариантов социального конструирования пола, который поможет женщинам осознать себя как самостоятельного человека (не просто женщину!) со своими желаниями и страстями (женскими в том числе). Шатер – место встречи для женщин, которые находятся в нем во время менструаций. Здесь они расслабляются, отдыхают после тяжелой работы, многочисленных родов, сплетничают, помогают друг другу, постигают женскую мудрость и формируют самосознание.

Список использованных источников

1. Башевис-Зингер И. Ентл-ешиботник // Башевис-Зингер И. Сборник рассказов. Иерусалим : Библиотека Алия, 1990. – С. 215–242
2. Кастель-Блюм Орли. Тысяча шекелей за рассказ / Орли Кастель-Блюм // Плоды смоковницы. Современный израильский рассказ: Антология. Перевод с иврита / Сост. Хая Хофман. – Иерусалим, 2002. – С. 173 – 176.
3. Копельман Зоя. Майя Арад и ее книги [Электронный ресурс] / Зоя Копельман. – Режим доступа: <http://booknik.ru/publications/all/arad/>
4. Либрехт Савион. Комната на крыше / Савион Либрехт // Пути ветра. Современная новелла Израиля. Перевод с иврита. Предисловия Елены Макаровой и Гершона Шакеда. – М. : Радуга, 1993. – С. 312–338.
5. Римон Елена. Горе от хохма [Электронный ресурс] / Елена Римон // Лехаим. – Декабрь 2009 – кислев 5770. – № 12(212). – Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/212/rimon.htm>
6. Смит Шохам «Гваделупе / Шохам Смит // Плоды смоковницы. Современный израильский рассказ: Антология. Перевод с иврита / Сост. Хая Хофман. – Иерусалим, 2002. – С. 125 – 129.
7. Шалев Цруйя. Я танцевала, я стояла / Цруйя Шалев. – Иерусалим : Гешарим; М. : Мосты культуры, 5761 – 2000. – 176 с.
8. Шенар Ализа. Возлюбленные и ненавистные: женщина в еврейской литературе от Библии до наших дней // Ализа Шенар. – М. : Мосты культуры/ Гешарим, 2012. – 288 с.
9. Шулык П.Л. Андрогинные образы в израильской женской литературе. Статья первая. Андрогин поневоле/ Шулык П.Л. // Наук. пр. Кам'янець-Подільського нац. ун-ту імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 32. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2013. – С. 230–235.
10. Шулык П.Л. Феминистская триада современной израильской женской прозы / П.Л. Шулык // Наук. пр. Кам'янець-Подільського нац. ун-ту імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 31. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. – С. 378–383
11. Diamant Anita. The Red Tent / Anita Diamant. – Picador, 1st Picador USA Pbk, 2008
12. 220.מע – .[2] 2006. הספריה החדשה למנויים, תל-אביב : אורלי קסטל בלום \ אורלי קסטל בלום. טקסטיל \ אורלי קסטל בלום. טקסטיל

Summary. In the article the author continues to investigate canons of androgyny, which found their peculiar manifestation in modern Israeli women's literature. By creating images of women trying in their behavior to correspond to standards of the other sex, the writers oppose the low status of a woman found in the Bible and its commentaries.

Key words: the Bible, Talmudic literature, androgyny, social status, behavior model.

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІСТЬ ЯК ДОМІНАНТА ПРОБЛЕМАТИКИ І ПОЕТИКИ РОМАНІВ ДЖОЗЕФА КОНРАДА

У статті розглядаються особливості проблематики і поетики романів Джозефа Конрада «Серце пільми», «Лорд Джім», «Ностромо», «Таємний агент» з погляду специфіки художнього втілення в них екзистенціального світосприйняття автора. Стверджується тісний взаємозв'язок між світоглядом автора, екзистенціальною проблематикою і модерністською поетикою Дж. Конрада.

Ключові слова: Джозеф Конрад, поетика, екзистенціальна свідомість, світосприйняття, художнє новаторство, модернізм.

Творчість Джозефа Конрада (Joseph Conrad; 1857-1924) приходиться на період кардинальних змін в історико-літературному процесі, що відбувалися на межі ХІХ – ХХ ст. Його твори в числі перших у світовій літературі знаменували перегляд детерміністської концепції світу і людини, що домінувала в реалістичній прозі, утверджували нові принципи сюжетобудови (орієнтація на внутрішньо-психологічний конфлікт як основу інтроспективного сюжету) і художнього розповідання (відмова від авторського всезнання і всеприсутності, дифузія голосів наратора і персонажа, множинність голосів і точок зору). Ці принципи зумовлювалися чітко усвідомлюваною письменником центральною проблемою доби – людська особистість в ситуації вибору і драматичного конфлікту зі світом і з самою собою. Такий конфлікт, поза сумнівом, є за своєю сутністю і глибиною природою екзистенціальним (див. характеристику типології екзистенціального світобачення та філософування в інтерпретації сучасної філософської думки [8, 222-224]).

У передмові до одного з перших своїх романів «Негр із «Нарциса»» (1897) Конрад формулює основне завдання будь-якого письменника: «вихопити з безжалісного руху часу відрізок життя», затримати його «перед всіма поглядами у світлі непідробленого настрою», «показати його трепет, його кольори, його форму»; через його рух «оголити його істинну суть, відкрити його надихаючу таємницю; напружити й пристрасити, що лежать в основі кожної вражаючої миттєвості...». На думку автора, це має розбудити «у серцях глядачів те почуття неминучої солідарності – солідарності в загадковості появи на світ, у праці, у радості, у надії, у невизначеності долі, – яка прив'язує людей одне до одного й все людство до навколишнього світу...» [3, 209]. Постановка письменницьких проблем саме в такому розрізі також засвідчує стійку орієнтацію автора на осмислення екзистенціальних проблем людського буття. Винятково важливим у цьому сенсі є твердження Конрада, що тільки в такому вимірі може бути реалізоване істинне покликання митця будь-якої доби, неминучість його устремлень, незалежно від приналежності до якогось літературного напрямку, «а всі ці Реалізм, Романтизм, Натуралізм, навіть невизнаний сентименталізм (від якого, як від жebraка, надзвичайно важко звільнитися), всі ці ідоли після нетривалої дружби повинні залишити митця <...> у владі його моральних сумнівів і явного усвідомлення труднощів своєї праці» [3, 209]. У цих словах виразним є прагнення письменника стати над літературними стереотипами, акцентовано його пошук нового, того, що найбільше відповідало завданням зображення не стільки світу, скільки людини, причому не так у її «зовнішніх» виявах, як у внутрішній сутності, що виводить на драматизовані стосунки зі світом у його трансцендентних, а не суто соціально-історичних вимірах.

Творчість Конрада часто відносять до романтизму, зокрема у варіанті неоромантизму, поширеному в літературі межі століть, а з іншого боку – до письменників-мариністів, з огляду на те, що дія його творів часто відбувається на кораблях і на морі, а більшість героїв із професійної точки зору є моряками. Сам письменник рішуче відкидав таке вузьке розуміння його пріоритетів у літературі, намагався звільнитися, за його словами, «від цього проклятого хвоста кораблів», коли незвичайність тем, характерів, обставин «ризикуює заслонити собою сутність самих книг» [3, 221]. Насправді, виняткові події, які часто зображуються в його книгах, цікавлять письменника не самі по собі, а виключно в аспекті «їхнього впливу на персонажів» [3, 220]. Коли капітан Марлоу, один із постійних оповідачів Конрада, що з'являється в різних його романах, говорить про Джіма (роман «Лорд Джім»), що той – «один із нас», це сприймається як «один із нас, моряків», але уважне читання в контекст цього вислову, який так само зустрічається в різних творах автора, переконує, що він включає в себе цілу низку смислів, і не в останню чергу – «один із нас, людей». Відтак драматичні, екстраординарні події, що склали долю Джіма, слід у першу чергу розуміти як такі, що могли статися з будь-якою людиною. Очевидно, для Конрада була близькою максима: «Ти – людина, і все, що може статися з людиною, може статися і з тобою...». При цьому важливо навіть не те, що відбувається з людиною, а те, як вона сприймає драматичні обставини свого життя, як вони змінюють її внутрішній світ і розуміння того Великого Світу, що її оточує.

Персонажі Конрада показані в момент кардинальних змін у їхньому житті. І капітан Марлоу з «Серця п'їтьми», і Джім в «Лорді Джімі», і Ностромо з однойменного роману, і Адольф та Вінні Верлок з «Таємного агента», і Кирило Разумов із роману «Очима Заходу» зосереджені на своїх внутрішніх проблемах, що були викликані зовнішніми обставинами; вони змушені проаналізувати і переосмислити своє життя, що почасти приводить до трагічних наслідків. Саме такого типу персонаж пізніше постане в центрі модерністської літератури всієї першої половини ХХ ст., і зображення такого персонажа відповідно до оновленої поетики художньої прози потребуватиме особливого типу сюжету і особливого нарративу – автор робить героя не тільки об'єктом розповіді, але й суб'єктом розповідання, навіть і тоді, коли розповідь не ведеться від першої особи. Цілком слушним є висновок, зроблений відомою російською англісткою А. Саруханян у праці «Англійська література ХІХ століття в дзеркалі ХХ століття» про те, що рух роману в цей час здійснювався «від закритої форми життєвого досвіду до відкритої, від зовнішньої напруги до внутрішньої...» [6, 29]. Разом з тим слід наголосити, що такий підхід не призводив до суто «одиночного» варіанту екзистенціальної проблематики, а навпаки, вивищувався до універсальних узагальнень: герой дійсно сприймається як «один із нас» у найширшому розумінні, передвіщаючи модерністські принципи характеротворення, коли в окремому, індивідуальному й специфічному проступає вселюдське, загально-універсальне.

У сюжетах названих творів Конрад в порядку художнього експерименту моделює надзвичайні ситуації, коли персонаж мусить робити доленосний вибір і тим самим підлягає випробуванню на здатність залишатися людиною. Щоб максимально сконцентрувати свою авторську увагу на подібного роду ситуаціях і проблемах, що вони спричиняють, письменник створює специфічний хронотоп: дія відбувається у закритому просторі (корабель, як у «Серці п'їтьми» та «Негрі з «Нарциса»; острів чи півострів, як у «Лорді Джімі»; територія, що оточена морем і горами, як у «Ностромо») і як правило, в обмеженому часовому відрізку. Єдиний роман, у якому події розгортаються *ab ovo* – від народження до смерті героя, і на різних територіях – це «Лорд Джім». Але симптоматично, що тут із завершенням фабули і навіть внутрішнього сюжету (смерть Джіма), ніщо насправді не закінчується, бо «проблема Джіма» продовжує осмислюватися розповідачем і персонажами, причетними до драми основного героя. У цьому зв'язку цілком слушним видається міркування Дж. Палмера про те, що «Нарцис» і «Патна» (кораблі, на яких розгортається дія двох романів письменника) «поміщують людину скоріше в метафізичні, ніж соціальні обставини...» [10, 96]. Те, що дослідник називає «метафізичними обставинами», на наш погляд, більш точно слід називати екзистенційними, оскільки через них здійснюється фундаментальне випробування персонажів на вірність своїй людській екзистенції.

Показовим із погляду відповідності канону екзистенціалістської прози, яка ще тільки через декілька десятиліть стане незаперечним надбанням світової літератури завдяки зусиллям насамперед Альбера Камю і Жан-Поля Сартра, є й те, що герої Конрада ніби «закинуті в світ» і приречені на непозбутню самотність, хоча часто перебувають у вирі людей і подій. Так, Джім цілком усвідомлено виводить себе за межі людської спільноти і веде боротьбу за своє право бути людиною не так із зовнішніми обставинами (хоча випадковість і стихійність, з якими він стикається, також екзистенціальної природи), як із самим собою, з тією безоднею, що згідно з назвою іншого роману автора, є «серцем п'їтьми», вказуючи тим самим і на «п'їтьму серця». Як і Джім, капітан Марлоу в романі «Серце п'їтьми» відкриває для себе можливості і небезпеки поглинання цією п'їтьмою людського серця і веде відчайдушну боротьбу проти виру внутрішнього зла.

Екзистенціалістське світобачення Конрада зовсім не є умоглядним, і проблеми, якими переймаються його герої, не належать виключно їм одним і не відділені від соціально-історичної і традиційної морально-філософської проблематики. Конрад був, безумовно, і соціальним письменником. Як слушно зауважує П. Проскурнін, автор «Лорда Джіма», «бачив, що внутрішнє життя людини піддається значній соціальній і моральній корозії. Ось чому одним із проявів іронічного світобачення Конрада стає зіткнення матеріального (*matter*) і духовного (*spirit*), реального й ідеального, що представлені не спрощено. Досить звернутися до ідейно-художнього протистояння, але одночасно й злиття Марлоу й Джіма («Лорд Джім»), Гулда й Монігена («Костромо»), Верлока й міссіс Верлок («Секретний агент»), Куртца й Марлоу («Серце п'їтьми») і т. д.» [5, 121]. Далі дослідник вказує на те, що не випадковим є згадування одним із героїв «Ностромо» знаменитого роману Сервантеса і двоєдиного образу Дон Кіхота й Санчо Панса, коли матеріальне й ідеальне зливаються в щось узагальнене, геніально відкриваючи «метафізику» буття людини. Герої Конрада нерідко з'єднують у собі «донкіхотівське» і «санчо-пансівське» (наприклад, Марлоу в «Лорді Джімі» чи Мак Вір у «Тайфуні»).

Передвіщаючи особливості поетики персонажа в розвинутій модерністській прозі ХХ ст., Конрад прагне граничного узагальнення ситуацій і хронотопів у своїх творах. Патна і Патюзан, Костагуана і Сулако, навіть Лондон і Петербург (відповідно у романах «Таємний агент» і «Очима Заходу») – топоси-символи, в яких акцентується певний стан світу, а герої, які існують в ньому, виявляють щодо нього типологічну спорідненість.

Попри те, що в кожному романі Конрада є основний персонаж («центральна свідомість», за відомим визначенням літературного вчителя Конрада Генрі Джеймса), через конкретні обстави-

ни життя якого здійснюється постановка основної екзистенціальної проблеми, на її розв'язання працює вся система персонажів. Суттєво, що практично кожний із них в певний момент розвитку сюжету стає розповідачем, формуючи свою точку зору на події і центральну колізію, і тим самим створюючи ефект перехресної суб'єктності, «множинного віддзеркалення». Особливо наочно це демонструє роман «Лорд Джим». Про те, що сталося з Джимом і загалом про його характер і займану позицію, висловлюють свою думку капітан Марлоу; судовий засідателю колишній капітан Брайерлі; французький лейтенант, який першим піднявся на борт покинутого Джимом і його командою корабля з прочанами; бізнесмен і ентомолог Штейн, пропозицію якого про переїзд до Патюзану Джим приймає з надією там позбутися «страшного минулого»; бандит Браун, який проникливо відкриває для Джима психологічне двійництво, що їх поєднує; наречена Джима Джуел; жорстокий і коварний Корнеліс, не здатний найменшою мірою зрозуміти причини шляхетної поведінки Джима, але тим не менше неусвідомлено прозираючи в «дитячості» свого ворога найважливіше в його життєвій позиції. Ця поліфонія голосів композиційно скріплюється насамперед позицією капітана Марлоу, який стягує в точку драми Джима всіх, хто виявився так чи інакше до неї причетним. Власне, капітан Марлоу і є основним розповідачем. адже безособова розповідь (точніше, від третьої особи безіменного наратора) має місце лише в перших чотирьох розділах і на початку останнього, а решта тексту обіймається розповіддю Малоу, який залучає до неї інших персонажів. Наближеність Марлоу до Джима потріба авторові не лише для того, щоб більш крупним планом подати головного героя (Марлоу, по суті, веде розслідування драми й особистості Джима, хоча так і залишає читачеві нерозгаданою таємницю його душі), а також, щоб створити ефект психологічного двійництва. Розгадуючи таємницю Джима, Марлоу розкриває перед читачем і свій внутрішній світ, де все також проблематизується і набуває екзистенціального сенсу.

Подібного роду побудову системи персонажів зустрічаємо мало не в кожному романі Конрада. Навіть у «Ностромо», що цілком може бути вписаним у жанр пригодницького твору, опосередковано діє та сама схема. Судячи з назви, основним героєм слід було б уважати Ностромо, але те, що він займає далеко не весь простір роману і часто відсувається на задній план, підштовхує до думки про поліфункціональну роль цього персонажа. Його персонажний статус полягає в тому, що він, по-перше, стягує всі сюжетні і проблемні лінії твору в один вузол, і, по-друге, що є навіть важливішим, проливає світло на долі інших персонажів, оприявнюючи трагізм кожного з них, експлікуючи самотність і безвихідь існування як певну аномальну норму. Драма Ностромо віддзеркалюється у драмі сімейства Гудлів, які також виявляються заручниками «срібного» бізнесу, в долі Мартіна Декуда та ін. Це знову ж таки виводить роман на екзистенціальні парадигми людського буття.

Наразі очевидно, що новий тип літературного персонажа і нові способи його художньої презентації, запроваджені Конрадом, мали щодо подальших тенденцій розвитку літератури випереджувальний характер. Персонаж виступає у нього не тільки як об'єкт художнього осмислення, але і як суб'єкт розповіді й сюжетобудови. Ускладнена об'єктно-суб'єктна організація тексту, відворення драматизму внутрішнього світу людини не лише за допомогою традиційних засобів літературного психологізму, але й таких прийомів, як «множинне віддзеркалення», накладання темпоральних планів розповіді, хронотопна символізація, – все це сприяло формуванню у літературі ХХ ст. нового типу художньої свідомості і стало закономірністю романної структури у творчості Дж. Джойса, В. Вулфа, В. Фолкнера, Е. Гемінґвея та ін.

Даний висновок відкриває перспективи подальших досліджень типологічних відповідників у прозі першої половини ХХ ст. на рівні особливостей художнього втілення екзистенціального світосприйняття як найбільш продуктивного і значимого для розвитку літератури новітньої доби.

Список використаних джерел

1. Конрад Дж. Лорд Джим : Роман / Джозеф Конрад. Пер. з англ. Л. Гончар. – К. : Молодь, 1985. – 240 с.
2. Конрад Дж. Ностромо : роман / Джозеф Конрад / пер. с англ. – М. : Правда, 1984. – 534 с.
3. Конрад Дж. О литературе / Джозеф Конрад // Вопросы литературы. – М., 1978. – № 7. – С. 202–227.
4. Конрад Дж. Тайный агент: Простая история. На взгляд Запада / Джозеф Конрад. – М. : Ладомир : Наука, 2012. – 598 с.
5. Проскурнин Б. Реализм? Неоромантизм? Модернизм? Взгляд на роман Дж. Конрада «Лорд Джим» / Б. М. Проскурнин // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Вып. 2 (8). 2010. – С. 119-125.
6. Саруханян А.П. Английская литература XIX века в зеркале XX века / А. П. Саруханян // Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX. Проблема взаимодействия литературных эпох. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – С. 5-40.
7. Урнов М. В. Джозеф Конрад / М. В. Урнов. – М. : Наука, 1977. – 127 с.

8. Хамітов Н.В, Гармаш Л.Н., Крилова С.А. Історія філософії. Проблема людини та її меж / Під редакцією Н. Хамітова: Навчальний посібник. – К. : Наукова думка, 2000. – 272 с.
9. Conrad, J. Heart of Darkness : [роман] / Joseph Conrad – London: Penguin Books, 1973. – 111 p.
10. Palmer J. A. Joseph Conrad's Fiction : A Study in Literary Growth / J. A. Palmer. – N. Y. : Ithaca Univ. Press, 1968. – 267 p.

Summary. The article studies the peculiarities of the problems and poetics in Joseph Conrad's works in the light of existentialistic consciousness and world outlook of the author. The links between the existentialistic problems and modernistic poetics Joseph Conrad's works have been declared.

Key words: Joseph Conrad, Poetics, Existentialistic Consciousness, World Outlook, fictional innovation, modernism.

УДК 811.111'373.2:821.111(417)Б1/7.08

О.В. Яковлева

ІМ'Я ТА БЕЗІМЕННІСТЬ В РОМАННИХ ТЕКСТАХ СЕМЮЕЛА БЕККЕТА

У статті на матеріалі романів С.Беккета простежується еволюція категорії імені/безіменності у художньому тексті. Проведений аналіз взаємодії онімної та безонімної системи номінації персонажів засвідчив особливості функціонування власного імені у постмодерністському тексті. З усіх функцій, які виконує ім'я у тексті (ідентифікації персонажу / місця; створення ілюзії/ реальності світу, про який розповідається; характеристики персонажу / місця; виділення та групування персонажів; створення перспективи оповідання; естетичної функції; міфологізації тощо. Функція деструктивна виходить у постмодерністській традиції на перший план. Доведена здатність антропонімів брати участь у створенні вертикального контексту та на його основі утворювати підтекст повідомлення.

Ключові слова: постмодернізм, антропонім, безіменність, автоінтертекстуальність.

Текстова антропоніміка (або вивчення “імені – у – тексті”) має свою специфіку. Вона може вважатися самостійною галуззю мовознавства і у цілому включена в лінгвістичні методи дослідження неявних, конотативно-оціночних смислів тексту [19, 15]. Кожне власне ім'я у художньому тексті обумовлене не лише властивостями зображеного (і названого іменем предмета), але й з завданнями художнього твору та задумом автора. Вивчення семантики антропонімів пов'язано з розкриттям лінгвістичного механізму утворення підтексту повідомлення, і, ширше, галуззю імпліцитної інформації та інференційного знання [10]. Мета дослідника поезики оніму як раз і полягає в розкритті прихованого, латентного впливу опозиційно побудованого онімного простору на сприйняття твору.[12, 82 - 84].

У центрі новітніх досліджень – явище інтертекстуальності, що базується на поняттях прецедентних текстів та прецедентних імен як згорнутих мнемонічних програм останніх. Алюзивні антропоніми утворюють ядро системи інтертекстуальних елементів, вивчення специфіки їх семантики та функціонування дозволяє розкрити закономірності міжтекстових взаємодій [10].

Проте, останнім часом для дослідників антропоніміки став зрозумілим (як свідомо маркований у тексті) і такий прийом, коли названі по імені персонажі протистоять персонажам без імені. І це протистояння дійсно піддається змістовній інтерпретації [19, 14]. У своєму дослідженні Н.В. Васіл'єва пропонує виділяти такі аспекти безіменності : «безымянность 1= ‘неимение имени’ (der Zustand des Nicht-Namen-Habens, Namenlosigkeit) (ср. безымянная речка); безымянность 2= ‘незнание имени’ (der Zustand des Nicht-Namen-Kennens, Namenunkentnis) (ср. безымянные герои) и безымянность 3 = анонимность, т. е. ‘сокрытие имени’ (Namenvernschweigung) (ср. анонимный звонок)» [6, 155 - 171].

Розмірковуючи над проблемою художньої безіменності, дослідники відмічають різноплановий характер і залежність типу безонімної номінації персонажів від жанру твору та художнього задуму автора (Е.Б.Иванова, Чуб Т.В.), а також її використання як потужного стилістичного засобу (Ю.А.Карпенко, В.М.Калинкин, Є.А.Кравченко, О.В.Даутова, Е.В.Боева та інші.) [18, 102].

Багатий матеріал для дослідження у цьому плані надає творчість ірландського англо- та франкомовного письменника Семюела Беккета. Вітчизняне беккетознавство, на відміну від

західного, проходить шлях становлення, формування наукового напрямку, оскільки воно стало розвиватися пізніше і тривалий час не проявляло себе так активно, як у західній науці. Впродовж тривалого періоду Беккет був відомим у нашій країні як яскравий представник театру абсурду [21], виходили в світ переклади окремих п'єс та малої прози, але в обмеженій кількості. Коло спеціалістів, які вивчали творчість автора, було невеликим. Ситуація пояснюється негативним відношенням до модернізму і "традиційним уявленням" про Беккета як про руйнівника-авангардиста. Проте з кінця 1980 рр. почали активніше друкуватися нові переклади п'єс драматурга, збільшилася кількість перекладів прозових творів. [17]. Розвиваючи модерністський експеримент, Беккет звертався до малої прози і до жанру роману спочатку як ірландський письменник: твори 1930-рр., написані англійською мовою, серед яких найзначнішими є «More Pricks than Kicks», 1934 та «Murphy», 1936. У французький період творчості створені (французькою мовою) романи-трилогії: «Molloy», «Malone Meurt», «L Innommable», 1949. Англомовна лінія продовжувалася романом «Watt», 1943, а також малою прозою Семюел Беккет виділяється на фоні інших письменників ще й тим, що ніхто до нього не писав дві версії одного і того ж тексту – англійської та французької.

У світовому літературному процесі критики відводять Беккету місце останнього представника модернізму та предтечі постмодернізму. Радикальні зміни у методі письменника – поворот від пізнього модернізму до постмодернізму – є актуальними для прозової творчості Беккета 1940-х років, коли модернізм вступає в нову фазу. Творам письменника притаманна наявність наскрізних алюзивних рівнів (літературного, філософського, міфологічного), що забезпечують єдність роману як цілого. Проблеми для дослідження складають, як визначення логіки взаємин беккетовського тексту з літературними і філософськими прецедентами, так і складне співвідношення двох начал – романного і новелістичного. Останні і визначали новаторський характер його прозових творів [17].

В основу творчості письменника покладені роздуми про буття та самоідентифікацію людини, в центрі уваги перебувають не події «зовнішнього» життя, а внутрішній світ особистості.

Людина, на думку С.Беккета, – не індивідуальність, а перетікання різних «Я», які відбуваються у часі і свідчать про те, що ця людина ще жива, що час продовжує здійснювати свій руйнівний процес, змінюючи як фізичний вигляд людини, так і її місце в існуючому незалежно від неї і ворожому їй світі. Будь-яке "Я", як показує Беккет у своїх творах, – це безліч "Я", кожен індивід – це послідовність індивідів, які намагаються вселити людині, що він - це вони. Кожного разу створювана оповідачами індивідуальність загрожує розсіпатися в інші займенники (він, вона, ми), з яких він створює своє «Я». Беккет наочно показує, що так звана індивідуальність (або «Я») дістається людині від інших, існуючих поза і всередині його свідомості і підсвідомості. Ця індивідуальність і є насправді індивідуальністю уявного двійника. Герої романів Беккета прагнуть наслідувати цього двійника, що встановив контроль над їх свідомістю, прагнуть ним стати, але ніколи не стають, тому що кожного разу, коли вони наближаються до свого справжнього «Я», воно віддаляється, вислизає від них, стає іншим [7, 8].

Людина Беккета намагається знайти свій голос серед безлічі чужих, інших голосів, що звучать у її голові, так само як і сам Беккет у своїх творах, що увібрали в себе літературний спадок попередників, одночасно шукав свій неповторний стиль, намагаючись звільнитися від впливу письменників старшого покоління. Тексти, які виростили із текстів раніше створених самим автором, отримали назву автоінтертекстуальних. Твори С.Беккета – це всього лише різні фізичні форми, які під впливом часу приймає його творча особистість.

Перший роман С.Беккета "Dreams of Women, from Fair to Middling" (1932) так і залишився незавершеним та ненадрукованим за життя автора, тривалий час зберігався в архівах та був відомим лише вузькому колу фахівців. Цілісність його романної структури обумовлена концепцією героя Белаква Шуа (Belacqua Shuah), "міфологічною" праосновою якого є персонаж «Божественної комедії» Данте. Беккет залучив епізод з «Божественної комедії» («Чистилище», IV пісня), в якому недбайливий персонаж Белаква (в земному житті – майстер музичних інструментів і музикант, флорентієць) демонструє свою гріховну ліню навіть на уступі Предчистилища, завмерши в нерухомості на тлі нескінченного потоку грішників. Ледачий Белаква, який не відмовляється від свого гріха, являє собою парадоксальний образ, що не співвідноситься з Пеклом і Раєм, контрастний по відношенню до самої ідеї Чистилища. Белаква [Belacqua] – це приклад людини, яка здійснює свій вибір свідомо, керуючись душею, хоча і ледачою, людини, що продовжує наполягати на своїй позиції [17, 10 – 11]. "The full name of the hero of these early works is Belacqua Shuah. His surname seems to be taken from Genesis: Shuah was the maternal grandfather of the notorious and ill-fated Onan. (One of the sons of Abraham and Keturah was also called Shuah.) Belacqua is of course the Florentine who appears in the fourth canto of Dante's Purgatory as one of the late-repentant, that is, one of those who have postponed until the last moment their reconciliation with God. They have avoided hell by doing so, but they are obliged to suffer in Antepurgatory a period of

idle waiting equal in time to that of their lives spent on earth, before being allowed to enter Purgatory itself where they will toil up the mountain to atone for their sins. In the canto in question, Virgil has just explained to the weary Dante that he should not think of resting until he has reached the end of the road, when a voice is heard saying in a mocking tone: *Forse che di sedere in pria avrai distretta!* - perhaps before then you'll be glad of a rest. The two poets notice on their left hand a huge rock in the shadow of which people are lounging. One of them, Belacqua the Florentine, is sitting down, tired out, his head drooping between his knees. He seems to Dante even lazier than if he were brother to sloth herself: *piu negligent che se pigrizia fosse sua serocchia* - and Belacqua, turning his head without raising his eyes much above his thigh, mocks Dante with the words; or *va ta su, che se* valente*. Dante smiles gently at this abruptness of manner and says he is pleased to see that his erstwhile friend has at least escaped damnation.

In reply to the poet's questions, Belacqua says he must relive here the period of his earthly life, unless there arise from a heart in a state of grace prayers for his release from this penalty imposed for his procrastination" [27, 16 - 17]

Белаква [Belacqua] у романі має трьох коханих жінок на ім'я: Сіммеріна-Ріма [Simmerina-Rima], Сіра-Куза [Syra-Cusa] та Альба [Alba].

хоча встановлені реальні прототипи героїнь роману, їх імена у тексті - це уявність, ілюзія чи, якщо вжити театральний термін, «тромплей» (від фр. «Trompe-l'oeil»), «обманка». Вони приховують під собою аморфну стихію несвідомого; контакт з цією стихією, який на екзистенційному рівні маніфестує себе як контакт сексуальний [20]. За відсутністю англomовного оригіналу наведемо переклад фрагменту з роману, де автор сам пояснює позицію митця:

“Как мы её назовём? Придумайте имя, быстро. Лилли, Джейн или Калекен Фрика? Или просто Мэри? Предположим, мы дали ей двойное имя: Калекен - в угоду горе-богословам, и Фрика - в угоду самим себе, а звать её будем то так, то эдак, как покажется удобнее” [1, 262].

Деіндивідуалізація жіночого образу, перетворення його на безособове втілення жіночого начала спостерігається і у подальших романах та новелах С.Беккета, наприклад, жінка, яку спочатку називають Лулу, а потім перейменовують на Анну у новелі “First Love”. Головний герой однойменного роману “Murphy” є по суті двійником Белакви, його модифікацією: “В тот момент Мерфи охотно бы променял уготованное ему, как он надеялся, на неопределенный срок место в Передней Чистилища на пять минут в своем кресле-качалке; в обмен на пребывание в состоянии зародыша, вернувшегося в лоно, он отказался бы даже от пребывания с подветренной стороны Скалы Белаква, от созерцания на рассвете камышей, трепещущих в астральном свете у воды, и солнца, заливающего по мере восхождения своим сиянием мир, неподверженный искуплению до тех пор, пока он, Мерфи, не завершит круг своих мечтаний, уходящих ко временам еще нерожденного дитяти, охватывающих период от момента зачатия - сперматозоидной вольности - до распада в печи крематория. Он питал столь высокие надежды на возможность пережить некие особые ощущения post mortem, столь явственно он представлял себе их суть, что он и в самом деле надеялся испытать их, прожив предварительно весьма длинную жизнь... А потом, после жизни, перед тем, как с великими трудами ему придется взбираться по исключительно крутому склону к высотам Рая, у него будет предостаточно времени на мечтания, на созерцания зорь” [2].

Найзначнішим прозовим твором С.Беккета вважається роман-трилогія “Molloy. Malone Dies. The Unnamable”. Процес звільнення персонажа від імені, а значить, і від своєї помилкової індивідуальності, прийме там вражаючі розміри. Герой першого роману “Molloy” намагається ідентифікувати себе через інших: “We were so old, she and I, she had had me so young, that we were like a couple of old cronies, sexless, unrelated, with the same memories, the same rancours, the same expectations. She never called me son, fortunately, I couldn't have borne it, but Dan, I don't know why, my name is not Dan. Dan was my father's name perhaps, yes; perhaps she took me for my father. I took her for my mother and she took me for my father”

“And suddenly I remembered my name, Molloy. My name is Molloy, I cried, all of a sudden, now I remember. Nothing compelled me to give this information, but I gave it, hoping to please I suppose. They let me keep my hat on, I don't know why. Is it your mother's name? said the sergeant, it must have been a sergeant. Molloy, I cried, my name is Molloy. Is that your mother's name? said the sergeant. What? I said. Your name is Molloy, said the sergeant. Yes, I said, now I remember. And your mother? said the sergeant. I didn't follow Is your mother's name Molloy too? said the sergeant. I thought it over. Your mother, said the sergeant, is your mother's - Let me think! I cried. At least I imagine that's how it was. Take your time, said the sergeant. Was mother's name Molloy? Very likely. Her name must be Molloy too, I said” [25].

“He gazed around as if to engrave the landmarks on his memory and must have seen the rock in the shadow of which I crouched like Belacqua, or Sordello, I forget. But a man, a fortiori myself, isn't exactly a landmark, because. I mean if by some strange chance he were to pass that way again, after a long lapse of time, vanquished, or to look for some lost thing, or to destroy something, his eyes would

would search out the rock, not the haphazard in its shadow of that unstable fugitive thing, still living flesh [25].

Персонаж роману “Malone dies”, немічна і безпорадна людина, чекаючи на смерть, вирішує розповідати самому собі історію: ” Ожидая, я буду рассказывать себе рассказы, если смогу. Они будут не такие, как до сих пор, и этим все сказано. я буду играть с самим собой” [3]. В його оповіданнях “Я “ персонажа непомітно перероджується і розчиняється в ”Я” інших. Множинні” голоси” звернені до образу головного героя, який є центром роману:

“Его фамилия Сапоскат. Как и его отца. Имя? Не знаю. Оно ему не понадобится. Друзья называют его Сапо. Что за друзья? Не знаю” [3].

Якщо персонажі перших двох романів ще названі по імені, то в останньому романі він стає просто Безіменним. Роман “The Unnamable “, на думку дослідників творчості С. Беккета, є ключовим для розуміння прози письменника, оскільки саме тут роз’яснюється, що Безіменний власне і є творцем усіх попередніх оповідань:

“All these stories about travellers, these stories about paralytics: all are mine. I must be extremely old (or it’s memory playing tricks). If only I knew if I’ve lived, if I live, if I’ll live - that would simplify everything! Impossible to find out, that’s where you’re bugged. I haven’t stirred, that’s all I know. (No, I know something else: it’s not I - I always forget that.) I resume (you must resume): never stirred from here, never stopped telling stories, to myself (hardly hearing them, hearing something else, listening for something else), wondering now and then where I got them from. Was I in the land of the living? Were they in mine? And where? Where do I store them? (In my head? I don’t feel a head on me.) And what do I tell them with? With my mouth? (Same remark.) And what do I hear them with? And so on, the old rigmarole” [26].

“In other words, Murphy, Watt, Moran, Malone, Mahood and Worm are all variations of one particular ‘self ‘. Each experiences his own reality, or Beckett, through the Unnamable, narrates it in his capacity as real author. Nevertheless- they are all one, and the similarities in their lives are particularly marked.” [26, 8 – 9]. “All Beckettians are doomed to search for something, mentally, physically or both. In Molloy’s case it is ostensibly his mother; with Maran, Malloy is his objective. All are driven by an inner compulsive urge, which they personify as ‘they’ or ‘voices’. All the characters are alienated from normal society by choice, and indeed seem totally indifferent to it” [26, 8 – 9].

Англомовний роман “Watt” дослідники вважають одним з найзначніших та найзагадковіших романів письменника. Це – роман-ініціація до галузі позачасових сутностей. Слуга на прізвище Watt стає свідком дивних речей, що відбуваються у будинку господаря на ім’я Knott. Поетичні фрагменти, які наведені в Додатках до роману, містять вірш ”Watt Will Not”:

“Watt will not
abate one jot
but of what
of the coming to
of the being at
of the going from
Knott’s habitat...” [23, 172]

Вірш побудовано у формі питання і відповіді, що відповідає сюжету роману. Імена головних героїв є омофонами питального займенника “what?”, “що?” (Watt – What) і заперечної частки і іменника “ніщо” (Knott – not – naught) [23, 172]. Слуга вільний задавати питання господарю, але відповіді на них він не отримує . Причина у тому, що прирола Нотта принципова невідома, оскільки трансцендірує поняття, властиві людському розуму. По суті Нотт – це Бог, якому людина намагається присвоїти свої власні якості, зробити його максимально схожим на саму себе. Проте така спроба, на думку оповідача, була б недозвільною “антропоморфічною зухвалістю “ [20]:

“on the waste, beneath the sky, distinguished
by Watt as being, the one above, the other
beneath, Watt... That before him, behind him, on
all sides of him, there was something else, neither
sky nor waste, was not felt by Watt. And it was
always their long dark flowing away together
towards the mirage of union that lay before him,
which ever way he turned. The sky was of a dark
colour, from which it may be inferred that the
usual luminaries were absent... Watt also was
very naturally of the same dark colour. This dark
colour was so dark that the colour could not be
identified with certainty. Sometimes it seemed
a dark absence of colour...” [23, 172].

Темрява (darkness), що поглинула колір (colour), позбавила Уотта можливості бути ідентифікованим. Вона (темрява) і є Ніщо, у якому він існує. Філософську думку роману в узагальненому вигляді можна висловити наступними реченнями. Людина приходить сама у невідомий для неї світ. Так звана індивідуальність (або “Я”) дістається людині від інших, існуючих поза та всередині її свідомості. Ця індивідуальність – є насправді індивідуальністю уявного двійника.

Отже, ім’я – безіменність є двома полюсами для персонажів беккетівських романів. Ім’я, за С. Беккетом, це – ілюзія, трюмплей, обманка, що приховує незнання (або безкінечний процес пізнання) людиною свого справжнього, невловимого, неусвідомленого до кінця і тому приреченого на безіменність ”Я”.

Список використаних джерел

1. Беккет С. Мечты о женщинах, красивых и так себе: / Сэмюель Беккет; Пер. с англ.; примеч. и послесл. М. Дадяна. - М.: Текст, 2010. – 349 с.
2. Беккет С. Мерфи / Пер. с англ. и франц. А. Панасьева и А. Жировского. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://lib.aldebaran.ru/author/bekket_syemyuel/bekket_syemyuel_merfi/
3. Беккет С. Мэлон умирает / Сэмюэл Беккет Сборник произведений (9 книг) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3342530>
4. Беккет С. Уотт. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.litmir.net/bd/?b=163160>
5. Боева Е.В. Паралелізм функцій онімної та безонімної систем у художньому тексті (на матеріалі творів М.Коцюбинського і В.Винниченка)./ Е.В. Боева // Традиційне і нове у вивченні власних імен: Тези доповідей міжнародної ономастичної конференції. – Донецьк-Горлівка-Святогірськ. 13 – 16 жовтня 2005 р. – Горлівка: Видавництво ГДППМ, – С.136 – 139.
6. Васильева Н. В. Собственное имя в мире текста (монография) / Наталья Владимировна Васильева. – М. Либроком, 2005. - 224 с.
7. Голубков С.Е. Романы С. Беккета : автореф. дис. на соиск. учен, степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 “Литература народов стран зарубежья (литература Франции и Ирландии)” / Сергей Евгеньевич Голубков. – Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2003. – 19 с.
8. Голубков С.Е. Структура «Я» и парадигма господства/подчинения: С. Беккет и М. Фуко / Сергей Евгеньевич Голубков // Путь Востока. Универсализм и партикуляризм в культуре. Материалы VIII Молодежной научной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. Серия “Symposium”, выпуск 34. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2005. – С.65-70.
9. Даутова О.В. Безымянность в поэтонимосфере короткого рассказа / О.В. Даутова. // Традиційне і нове у вивченні власних імен: Тези доповідей міжнародної ономастичної конференції. – Донецьк-Горлівка-Святогірськ. 13 – 16 жовтня 2005 р. – Горлівка: Видавництво ГДППМ, – С.151 – 154.
10. Захарова М.А. Семантика и функционирование аллюзивных имен собственных [на материале англоязычных художественных и публицистических текстов]: автореф. дис. на соиск. учен, степ. канд. филол. наук : спец.10.02.04 “Германские языки (английский язык)” / Мария Анатольевна Захарова. – Самарский государственный педагогический университет, Самара, 2004. – 20 с.
11. Иванова Е.Б. Стилистические функции собственных имен: на материале произведений К.Г. Паустовского: спец. 10.02.01 “Русский язык” / Е.Б. Иванова – Одесса: ОГУ, 1987. – 16 с.
12. Калинин В. М. От литературной ономастики к поэтонимологии / Валерий Михайлович Калинин // Логос ономастики. – 2006. – № 1. – С. 81-88.
13. Калинин В. М. Поэтонимосфера: поиски новых путей в теории литературной ономастики / Валерий Михайлович Калинин // Ономастика Поволжья. Тезисы докладов IX Международной конференции (Волгоград, 9–12 сент. 2002 г.). – Волгоград, 2002. – С. 38–41.
14. Калинин В.М. Попытка вычтения поэтики онимов из “поэзии собственных имен” / Валерий Михайлович Калинин // В пространстве филологии / ДонНУ. Филологический факультет. – Донецк: ”Юго-Восток, Лтд.“, 2002. – С.230 – 240.
15. Карпенко Ю.А. Проблемы типологии литературной ономастики: имена собственные в поэзии Беллы Ахмадулиной и Лины Костенко / Ю.А.Карпенко // Літературна ономастика української та російської мов: взаємодія, взаємозв’язки. – К.: НМК ВО, 1992. – С.92 – 102.
16. Кравченко Э.А. Онимные зашифровки авторского присутствия в произведениях В.Набокова / Э.А.Кравченко // Традиційне і нове у вивченні власних імен: Тези доповідей міжнародної ономастичної конференції. – Донецьк-Горлівка-Святогірськ. 13 – 16 жовтня 2005 р. – Горлівка: Видавництво ГДППМ, – С.172 – 176.

17. Макарова Л.Ю. Жанровый эксперимент в ранней прозе С.Беккета: роман “Больше замахов чем ударов “ : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец.10.01.03 ”Литература народов стран зарубежья (Ирландия)” / Людмила Юрьевна Макарова Екатеринбург – ГОУ ВПО “Уральский государственный педагогический университет “, 2008. – 24 с.
18. Мудрова Н.В. Прозвища и псевдонимы как ”заместители “ реальных имен персонажей в произведениях Н.С. Лескова / Н.В. Мудрова // Логос ономастики. – 2008. – №2. – С.102 – 104.
19. Николаева Т.М. “О единстве ономастики “ и/или о новой ветви “антропонимики “ / Т.М. Николаева // Вопросы языкознания. – 2009. – №3. – С.3 – 18.
20. Токарев, Д.В. «Воображение мертво воображайте»: «Французская проза Сэмюэля Беккета» / Д.В. Токарев // С. Беккет. Никчемные тексты. – СПб. : Наука, 2003.– С.257-315.
21. Токарев, Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета / Д.В. Токарев. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 336 с.
22. Чуб Т.В. Влияние постонимогенеза на образные возможности проприальной лексики: автореф.дис... канд..філол.наук: спец. 10.02.15 “ загальне мовознавство”/ Тетяна Вікторівна Чуб; Донец. нац. ун-т. – Донецк, 2005. – 21с.
23. Шеина С.Е. Реализация принципов поэтизации прозы в произведениях С.Беккета / Светлана Евгеньевна Шеина // Проблемы филологии, культурологи и искусствоведения. – 2008. – №2. – С.171 – 176.
24. Шеина С. Е. Взаимодействие поэзии и прозы в англо-ирландской литературе первой половины XX века (Дж. Джойс и С. Беккет) / Светлана Евгеньевна Шеина;: диссертация ... доктора филологических наук: спец. 10.01.03 ” Литература народов стран зарубежья (западно-европейская литература)” – М.: Московский педагогический государственный университет, 2009. – 454 с.
25. Beckett Samuel Three Novels: Molloy – Malone Dies – The Unnamable./ Samuel Beckett – New York: The Grove Press, 1955 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.google.com.ua/#hl=ru&tbo=d&client=psy-ab&q=best+postmodern+american+writers&oq=american+postmodern>
26. Bastable Siona Elisabeth The Trilogy of Samuel Beckett / Siona Elisabeth Bastable: A Thesis Submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. – McMaster University, 1976. – 121 с.
27. Fletcher, J. The Novels of Samuel Beckett / J. Fletcher. London: Chatto & Windus 1964. - 256 p.

Summary. The article deals with the evolution of the category name/namelessness in literary postmodern texts Analysis of interaction of name / nameless nomination of characters in S.Beckett's novels revealed specific textual functions of a proper literary name. In postmodern tradition among the functions of identification, characterization, illusionary, aesthetic and mythological functions a destructive function comes to the foreground. The ability of anthroponyms to participate in the creation of vertical pieces of context and on the basis of them form a subtext message is proved.

Key words: *postmodernism, anthroponym, namelessness, autointertextuality.*

«БЕЗ НЬОГО НАШІ БОЛІ БЕЗ ТЕПЛА...»: МЕМУАРНИЙ ОБРАЗ В. ПІДПАЛОГО

[Рецензія на книгу: Пішов у дорогу – за ластівками: Спогади про Володимира Підпалого / упоряд.: Ніла Підпала, Олег Рарицький; передм. Олега Рарицького; прим. Ніли Підпалої. – Кам'янець-Подільський : «Медобори-2006», 2011. – 496 с.]

Ошатний том спогадів про Володимира Підпалого «Пішов у дорогу – за ластівками» (Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори-2006», 2011), з любов'ю укладений дружиною поета Нілою Підпалою та дослідником його творчості Олегом Рарицьким, став справжнім дарунком для істинних шанувальників естетичної довершеності, невичерпної краси та ліричної магії українського слова, ревних прихильників національної культури, багатьох її симпатиків. Увійшовши в літературу «тихо», без галасливих декларацій і «ляменту», він утверджував себе в ній «неголосною, а зосереджено заглибленою поетичною інтонацією» (М. Ільницький), формував її духовну ауру – як рідкісно щирий митець слова та велегранний редактор. За таку несправедливо коротку мить життя, що накувала йому зозуля, як «метеор щирості» з'явився і згаснув на українському небокраї, щоби світитися незмірно любов'ю до світу, підсилувати «віру в людину» (Я. Розумний). Він був із тих, «хто осявав добротою інших» (с. 75).

Сталося так, що занурившись у вивчення «першої хвилі» шістдесятників (В. Симоненка, Л. Костенко, І. Драча, Д. Павличка, М. Вінграновського та ін.), українська літературна історіографія не помітила однієї з ключових фігур власного письменства ХХ сторіччя. У замкненому колі шістдесятників, в «обоймах» його репрезентантів, як справедливо зауважує у спогадах цьогорічний шевченківський лауреат Леонід Горlach, і досі не знаходиться місця яскравій постаті В. Підпалого, що був з-поміж своїх сучасників «еталоном людської чесності» (М. Коцюбинська). «Хіба ж його вина, що не потрясав новими карколомними образами, що твердо стояв на традиційній землі, освяченій геніальною простотою Тараса Шевченка, що, курячи безперестанку сигарети чи за робочим столом, чи в колі друзів, не пускав диму в очі людям? Навпаки, в цьому є щось виважено лицарське, притаманне українському характеру, що розвивався «без гвалту, без крику». В цьому є щось хліборобське, вивірене ціною власноруч вирощеного зерна» (с. 72). Його «вина» ще й у тому, що був він, за свідченнями очевидців, «занадто українським поетом і просто високопорядною Людиною» (с. 287).

В. Підпалый міг би стати в національному культурному просторі, як стверджує у своєму слові про поета Д. Павличко, «провідною зіркою» (с. 288). Проте ця доволі-таки неординарна постать і досі ніби відсторонена од маргінальних шляхів літературного процесу. Щоправда, у справі вивчення й видання його творчої біографії останніми роками намітились позитивні зрушення. В цьому плані уже зроблено чимало, проте ще зарано говорити про повноту й цілісність уявлень щодо феномена В. Підпалого, надто коли йдеться про його пристрасно гуманістичну естетику, її творчу реалізацію.

Поява такої фундаментальної праці, якою, поза сумнівом, є книга спогадів «Пішов у дорогу – за ластівками», в багатьох вузлових моментах заповнює ці лакуни і в літературознавстві, й у видавничій справі. Вона стала результатом копіткої та сумлінної пошукової роботи її укладачів, ретельного опрацювання віднайдених матеріалів та їх упорядкування. Зібрані по крихті й залучені до контексту спомини, нерідко почуті з перших уст розповіді про В. Підпалого становлять собою цінне джерело, з якого довідуємось про конкретні факти його біографії, риси характеру, захоплення, літературні смаки й зацікавлення, морально-етичні та світоглядні пріоритети, якими він керувався у житті, в художній творчості й редакторській діяльності. Будучи різножанровою та різноплановою щодо текстового складу, книга водночас видається цілісною художньо-біографічною структурою. Репрезентована пам'ять авторів, у багатьох випадках незнайомих поміж собою, розділених часом, відстанню тощо, тут об'єднана щастям знати В. Підпалого й бажанням розповісти про нього та його добу.

Книга відкривається переднім словом «Володимир Підпалый у спогадах сучасників: літературний профіль автора у дзеркалі часу» Олега Рарицького, в якому він, переглянувши й осмисливши величезний масив джерел (художніх творів, мемуарних та архівних матеріалів), розглядає непрості (подекуди карколомні) колізії життєвого й творчого шляху В. Підпалого крізь призму

спогадів тих, з ким була пов'язана його миттєва, проте надивовиж яскрава доля. Автор «уводин» говорить про підпорядкованість уміщеного в книзі матеріалу «певному тематичному групуванню» (с. 6). Проте таке «групування» тут не рубрикується в окремі розділи, частини тощо. Та це, зрештою, й на краще. Бо ж не довелось «групувати» рецепції того чи того автора щодо конкретного виду діяльності фігуранта спогадів, періоду життя й творчості, характеру тощо. Маємо натомість «фактографічну мозаїку», в якій народжується базоване на свідченнях очевидців принципово нове розуміння В. Підпалого, за монолітною постаттю якого – неординарна й сильна особистість зі своєю неспростовною правдою про людину, з уболіванням за неї, бунтом проти її перетворення «на функцію в СРСР» (Ю. Шерех).

Подаючи ракурси власного бачення змістового виміру цієї книги, безумовно, можна було б виділити кілька проблемно-тематичних «блоків». Ми ж маємо намір акцентувати увагу на «мікротемі», що реалізується як персоналізований духовний портрет В. Підпалого в контексті «гарячого подиху шістдесятих» (І. Жиленко). Згущений різнорідний «калейдоскоп слайдів» ви-яскравлює образ людини як «феномена доби», що «постає стійкою натурою, багатогранною особистістю, великим життєлюбом, палким патріотом і беззастережним гуманістом» (с. 13). У цій скромній і водночас величаво-лицарській постаті, як стверджує Олег Орач, бачимо «прекрасного поета та делікатно-вимогливого редактора» (с. 285). Його світла вулканічна енергія ішла «від безмежної широти, безпосередності, від отієї самої дитинності» (с. 40). Духовна ж і фізична сила була такою «гармонійною, що іноді здавалося, що він прийшов до Києва не із полтавського села, а гордовитим юнаком із древньої Еллади чи могутнім лицарем із нашої давньої козацької держави» (с. 363). У цьому сенсі має цілковиту рацію С. Пінчук, вважаючи, що в «усій його манері триматися, в ладі думок відчувалося якесь посланництво, представництво» (с. 334).

Із більшості спогадів дізнаємось, що особливо приваблювала постать В. Підпалого умінням дарувати людям радість спілкування, здатність залишати незглибимий слід у душі співрозмовника. Мистецтво бути людиною – то головний «Божий дар», що вивищувався над усіма його якостями. З метою наближення до В. Підпалого-людини упорядники надають слово тим, кого особливо міцно поєднало з ним «сплетіння подій і доль» (М. Коцюбинська). Наведемо низку таких характеристик: «Він був як натягнута струна. Щира душа, реагував на все безпосередньо і емоційно» (Д. Білоус); «вимогливий до інших і стократ вимогливіший до себе» (В. Житник); «не був мстивим чи злопам'ятним» і «не нав'язував своїх думок» (Л. Закардонєць); «ніколи нічим не хизувався» (О. Ільченко); «душею був сонячний» (В. Гудзенко). Вирізняли його з-поміж сучасників «поєднання делікатності і моральної твердості» (М. Коцюбинська) та «мудрість поетичної душі» (Т. Грибніченко), якась рідкісна «безпретензійність» і водночас «прямота й відвертість», «розуміння найголовнішого в житті» (Л. Мороз); «ніжність і мужність» (Ф. Кислий), «скромність» і водночас «принциповість» (І. Гнатюк), «уважність» і «непоступливість» (Олег Орач).

Товариш В. Підпалого, відомий поет М. Сом порівнює його з В. Симоненком (у цьому є, безумовно, своя логіка), запевнюючи, що саме такі люди стають «надивовижу сильними і мужніми, морально чистими і чесними, а до всього – талановитими» (с. 362). В його натурі «не було ніякого лукавства і нещирості»; він «жив завжди в рівновазі з самим собою, у злагоді зі своєю совістю» (Л. Мірошніченко). За свідченнями А. Струка, «йому однаково цікаво було з усіма людьми. При цьому він ніколи не брав до уваги службову субординацію і ставився до людей так, як вони на це заслуговували, зовсім не рахуючись із їх офіційним статусом. «Усі люди рівні перед Богом», – казав він посміхаючись» (с. 371). Дружина поета зауважує, що він «однаково був толерантним і на рівні – і з двірничкою, і з академіком» (с. 295).

У книзі вміщено чимало цікавих сюжетів, у яких пам'ять авторів концентрується довкола вражень про дитинство В. Підпалого, що привідкривають завісу особистісного та мистецького становлення. Так, його земляк (згодом – член-кореспондент Української академії наук) І. Копотун з особливим пієтетом говорить, що це була «чуйна, м'якосердна людина; любив він усе живе – і травинку, і квіти, і людей, був щирим і відвертим, умів цінувати дружбу...» (с. 204). Однокласник поета О. Ставицький розповідає, що ще в дитинстві він «завжди відстоював свою думку. Дбав про чистоту своєї світлої турботливої душі, яка була переповнена любов'ю» (с. 364).

Письменниця Н. Кащук наголошувала, що саме таким був В. Підпалий «як у житті, так і в слові» (с. 183) Йдеться, отже, про автентичність буття, тобто узгодженість життя зі сповідуваними ідеалами. Навіть назви вміщених у книзі спогадів характеризують його як високоморальну та шляхетну людину душевної чистоти й щедрого «самороздаровування» (за В. Стусом), що не приймала утробних цінностей і залишалась собою, коли у вічі зазірала катастрофа людяності. Тут варто навести низку показових у цьому сенсі титулів, у яких домінують означення постаті поета мають виключно позитивні конотації: «Світлий образ» (М. Гайдаш), «Осяяний любов'ю» (Е. Бабчук), «Один з непохитних» (В. Юхимович), «Стиль – це мужність» (С. Тельнюк), «Високість помислів» (Є. Гуцало), «Чистота опалого цвіту» (В. Житник), «Лицар добра і любові» (Л. Зінчук),

«Взірець благородства і доброти» (М. Клименко), «Один з небагатьох» (Л. Мороз), «З думкою про велике» (С. Пінчук), «Він шанував усе ... без прикрас» (А. Родченко), «Душа чутлива, ніби скрипка» (А. Струк) і под.

Отже, цілком справедливими видаються слова П. Перебийноса про В. Підпалою як «людинолюбну людину» (с. 291). І, здається, упорядники книги «Пішов у дорогу за ластівками» це добре розуміють. Свідомо ламаючи «закони» мемуарного жанру, вони не ставлять перед собою надзавдання створити біографічну «парсуну» поета й редактора, не прагнуть до фактологічної повноти. Стереоскопічне поле цього мемуарного тексту обертається довкола вісі, яку афористично означив поет-лікар Л. Закордонєць: «Без нього наші болі без тепла...» (с. 121). Це, так би мовити, «становий хребет» книги. В анотації сказано, що вона «сприймається як драматична повість про поета, громадянина і людину, про літературне і громадсько-політичне життя в Україні 60–70-рр. ХХ століття» (с. 2). Нам видається, що це радше висока поема про Людину, для якої «чужого болю не буває». Невипадково у світінні спогадів сучасників, а також тих, хто знав В. Підпалою «віддала», постає неперевершений романтик та оптиміст із шевченківським людинолюбством як потребою добра й світла, із гуманістичним тичининським «За всі скажу, за всіх переболію...». Й, можливо, саме це «акумулявання у собі людського болю та вміння тонко й правдиво передати його у слові – якраз і забезпечило В. Підпалою поетичну довговічність» (с. 64). Бо ж і сьогодні, як справедливо говорить В. Забаштанський, «проміння його щедрої душі, наче проміння далекої погаслої зорі, продовжує світити живим» (с. 121). Він був і залишається, за словами Я. Стеха, «уособленням найшляхетніших прикмет характеру» (с. 369). Саме в такому ореолі постає В. Підпалій на «причілках» пам'яті кожного із 102 авторів (від друзів дитинства та однокласників до відомих діячів української культури).

Книга готувалась, як зазначено у передньому слові, упродовж тривалого часу (перші спогади датуються кінцем вісімдесятих) (с. 6). Упорядники сумлінно шукали й ретельно вибірували свідчення тих, хто мав щастя зустрітися на життєвій стежі поета. В цьому «калейдоскопі» відчуттів і вражень звучать голоси рідних, лікарів, близьких друзів, однодумців, багатьох сьогодні знакових для національної культури митців (Л. Костенко, Д. Павличка, Б. Олійника), у перших книгах яких скромним петитом значилось: «Редактор В. Підпалій» (с. 287). Безумовно, кожен із них писав про «свого» В. Підпалою, все ж разом склалося у «кінофільм душі» (М. Коцюбинська), з якого до сьогоднішнього читача крізь призамулені часом враження та роздуми пульсує поетове зболене серце – надзвичайно вразливе, відкрите до світу й до людей, яких він любив понад усе. Близький друг В. Підпалою поет І. Гнатюк твердить, що визначальною рисою його характеру була «кришталева чистота, не менш важливою ознакою душі – любов, доброта, людяність. Він переймався чужим горем – як своїм, бо ніколи так не дбав про себе, як про своїх друзів, приятелів, знайомих» (с. 65). Був, за словами Л. Мороз, «лагідний, часом і вибуховий, та незмінно доброзичливий» (с. 272). Оце вроджене, суще вслухання в людину і світ вгадувалось навіть у зовнішності В. Підпалою. С. Тельнюк, наприклад, схильний бачити в його обличчі «щирість і доброту», «доброзичливість в очах» (с. 380). У пам'яті Є. Гуцала закарбувались його «ясні чисті очі, що промінилися тихою доброю ласкою. Здавалося, цим очам чужі злість чи гнів, а ось тільки – сяйво доброти» (с. 95).

В. Підпалій як митець і як редактор глибоко усвідомлював, що «нема нічого художнішого за любов до людей» (Ваг Гог). «Добро у його душі було запрограмоване» (Я. Стех). Своєю творчою діяльністю він потвердив відому тезу В. Стуса: «Поет – це людина. Насамперед. А людина – це, насамперед, добродій...». В його особистості багато й від Довженкового дієвого гуманізму («Життя таке коротке, поспішайте творити добро!»). Однодумці В. Підпалою акцентують його подібний буттєвий імператив: «Якби я міг – усіх би зробив щасливими!» (с. 126). За словами однокурсниці поета, сьогодні відомого літературознавця Л. Мірошніченко, він за будь-якої ситуації переконував усіх, «що у людині добра більше, ніж зла» (с. 267). Етику буття В. Підпалою, сформовану поетичною творчістю та редакторською діяльністю, побутовими деталями життя можна вкласти в його ж афористичну настанову, яку в різних варіантах констатують усі учасники цього щемливого «діалогу» з пам'яттю про людяного митця: «Не можна без добра. Обов'язково людині треба робити добро. Може, на світі було б менше жорстоких людей» (с. 122).

В. Житник, близький приятель В. Підпалою та його родини, констатує, що при знайомстві він виявлявся «таким самим, як і його поезія – добрим і щирим. А головне – широкою душі. Ця широта проявлялась у всьому...» (с. 115). Щодо редакторства, то найближче її суть передає Б. Олійник: «Ми, поети, вважали, що нам вельми пощастило, коли рукопис потрапив йому на редагування, оскільки Володимир Підпалій над кожною чужою збіркою працював, як над власною» (с. 279). Він «переживав за кожний вірш редагованої ним книжки, за кожного здібного автора...» (с. 66). Ті митці, що їм поталанило працювати з В. Підпалім, одноставно визнають не тільки його рідкісне відчуття «чужого» слова, але й (і то насамперед) неабияке редакторське (людське) сумління. Він був, як зазначає Л. Костенко, «культурним і талановитим редактором»

(с. 209). Л. Горлач згадує, що В. Підпалый як редактор «ніколи не терпів фальші, збиткування над авторами, чинопоклоніння, зате був для поетів з різних регіонів України людиною, котра сама першою кидалась на допомогу, штурмуючи bastiони трутизни і кругової поруки» (с. 73). О. Ющенко вказує на його «високу поетичну культуру і шанобливе ставлення до всіх, кого він редагував» (с. 451).

У кожному з редагованих видань відчувалась професійна рука «хрещеного батька» (так автори рукописів називали головного редактора). Це була, за свідченням М. Сомы (і то не тільки його), «рука прекрасного поета і редакторська дбайлива рука, яка уміла перекреслити якусь неоквириність, відстояти талановитого автора у важкій боротьбі із цензурою, когось приголубити й прихистити» (с. 363). Бо ж був він не тільки талановитим поетом і висококваліфікованим редактором, але й, як наголошує С. Литвин, «прекрасною, чарівною людиною» (с. 233). Вочевидь, ця «благородна природа людини» зближує його з Т. Шевченком. Її зміст та експресію зумовила домінантна тема «душі, що «внутр ридає». (Цікавим у цьому плані є один із автографів, презентованих Л. Мороз, у яком він закликає «думати по Тарасу!»).

Із книги дізнаємось про властиве В. Підпалому загострене почуття загальнолюдської справедливості, що проявлялось повсякчас у його вчинках. Він і про любов ніколи не говорив, а, як зізнається дружина, «просто любив: хвилювався, дбав, піклувався» (с. 15). Автори спогадів неодмінно говорять про його «турботливість, що вражала просто таки жертвовною відданістю» (с. 87). Наведемо один із багатьох можливих фактів, що відкриває особливе ставлення В. Підпалого до людей. Так, Л. Закордонєць подає цікаву в цьому контексті розповідь про те, як під час одвідин однієї з тюрем у складі письменницької групи В. Підпалый зняв свої теплі черевики і віддав одному з бідолах. До речі, після того сильно застудився, адже була зима (с. 122). Подібні «епізоди» формують у цілому довірливо-інтимну ауру книги.

Ті, хто знав В. Підпалого зблизька, одностайні в тому, що він був надзвичайно уважним і вдячним сином, люблячим батьком і дбайливим чоловіком. «В кожному його вчинку, в кожному слові була якась шевченківська повага до дитини, до жінки, до матері...» (с. 119). П. Засенко підкреслює, що образ матері поет «проніс високо, як достойний син» (с. 128). Та й у його поезії, як стверджує Ф. Кислий, мати – «і навчителька, і заступниця, і найвищий ідеал добра, чистоти й справедливості» (с. 186). Л. Костенко розповідає, що «Володя неймовірно любив своїх дітей, свою дружину, і це якось дуже викликало до нього ніжне і добре почуття» (с. 210). В. Житник зізнається, що «за все життя не зустрічав уважнішого батька й чоловіка» (с. 119). Про свою дружину неодноразово говорив, що то його «дар Божий» (с. 368).

Усі, хто писав (і пише) про В. Підпалого, сходяться в тому, що «він був ущєрть сповнений однієї гігантської любові, у якій любов до матері, дружини і дітей злилися в одне ціле» (с. 124). У цьому плані особливо зворушують спомини Ніли Андріївни «Передивись мене, моя любове...», яка з любов'ю й бережливо ділиться сокровенним, оповідає про тепло й увагу чоловіка, зі смутком, проте із вдячністю згадує його «Уроки»: «Щаслива, що була поряд із такою людиною. Він був для мене усим: батьком і братом, чоловіком і коханцем, вчителем і соратником. Усе, що в мені найкращого – усе від нього – мого друга. Він учив мене смакувати каву і варити суп; розкрив очі на історичні факти і познайомив із багатством українського красного письменства, особливо того, що заборонялось і не вивчалось навіть в університетському курсі літератури; навчив правильно і грамотно говорити, відчувати класичну музику і пишатися розмаїттям рідної пісні, яких він знав силу-силенну, мав приємний голос і любив співати; він вчив мене бути українкою...» (с. 295). Своє кохання він сприймав, за свідченнями сучасників, як «поклоніння прекрасному» (Л. Мірошніченко). Але це вже інший сюжет про високу Любов – щемливий, трепетний і незмірно красивий...

У своєму есе «Сині троянди» поет П. Осадчук писав, що В. Підпалый «у тридцять сім років від роду раптово зник за вічною межею, ніби подався в дорогу за ластівками і не повернувся» (с. 285). А був він, за словами Є. Гуцала, «одним із «найчистіших та найсовіслівіших, хто становить цвіт покоління, небучну окрасу своєї пори» (с. 99). Сьогодні, завдячуючи упорядникам книги до нас повертається його «частка» – митця, громадянина, Людини. Письменник І. Куптенко у спогаді «Доспіваємо його пісню...» підкреслює, що В. Підпалый – «не епізод» в українській літературі, а «велика подія» (с. 232). Знаковим явищем у національному літературно-мистецькому поступі стала й книга спогадів про нього «Пішов у дорогу – за ластівками». Тут усе заслуговує на увагу: і самі тексти, що несуть вірогідну інформацію про життя й творчу діяльність В. Підпалого (значна їх частина – це приватний архів родини поета), й ретельно виписані дружиною примітки, з яких довідуємось про авторів спогадів, і ґрунтовна передмова Олега Рарицького, що її можна вважати окремою завершеною студією, а також естетичне поліграфічне оформлення. Окреме слово варто сказати й про пошукову роботу упорядників, неабияку роль у підготовці видання молоді дослідниці з Придністров'я А. Третяченко. Деякі вміщені тут матеріали подаються на запит її особистих листів до близьких і знайомих поета (наприклад, стаття-спогад С. Литвина «Він не боявся відстоювати рідну мову»).

Безумовно, хотілось би в майбутньому побачити книгу із більш згущеною «акустиккою» споминів, яка зібрала б під один «дах» усіх, хто знав і шанував В. Підпалого та його творчість, «високість помислів і устремлінь» (Є. Гуцало), хто тонко відчував, як «скрипкою його душа бриніла» (М. Кагарлицький). Доречними були б і світлини, які фіксують не тільки певні моменти в житті поета, а й біографію його душі. До слова, багато хто із авторів покликаються на них, згадуючи ті чи ті фрагменти зустрічей, вражень, відчуттів тощо. Так, В. Гудзенко зауважує, що у фотографіях В. Підпалого дивовижно «зберігається сонячність...» (с. 87). Л. Мірошниченко пише, що він був «невгамонний, жартівливий (такий залишився і на [...] студентських фотографіях...» (с. 266). Невід'ємною частиною рецензованого видання, ймовірно, міг би стати й ширше представлений науково-довідковий апарат (тексти згадуваних листів (а не лише їх фрагменти), редвисновки, автографи, повніші коментарі, архівні матеріали оточення поета, текстологічні версії), що уможливили б фактографічну повноту його життєпису. Цікавими були б, гадаємо, й свідчення тих, кому В. Підпалый був украй «незручним», бо ж, редагуючи рукописи «неблагонадійних» творів, брав на себе політичну відповідальність за їх авторів... Усе в книзі є, однак потребує ширшого контексту. Відтак, перефразовуючи П. Вольвача (йдеться про передмову до книги спогадів «Маршал Вінграновський»), «лишається простір для незвіданого, для очікування подальших відкриттів і знайомств. Двері відчинені....». Бо, як твердить Я. Стех, «чим далі віддаляємось від земського життя Володимира, тим його унікальна постать стає більш цінною і значущою» (с. 365). Тож хочеться вірити, що дружина Ніла Андріївна та літературознавець Олег Рарицький ще повернуться до розкопування «кургану» В. Підпалого (а така необхідність, звісно, є!). Адже наблизитись до нього – означає відчувати в собі потребу «діяння справедливості й доброти» (Д. Павличко) і «завжди пам'ятати про душу» (В. Підпалый).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абрамович Семен Дмитрович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Айвазова Ельвера Рустемівна, доцент кафедри іноземних мов Національної академії природоохоронного і курортного будівництва (м. Сімферополь), аспірант Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.

Акулова Надія Юріївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Баб'як Жанна Володимирівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української та іноземних мов Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя.

Багач Ірина Григорівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри романно-германської філології Черкаського державного технологічного університету.

Бажанова Олена Анатоліївна, викладач кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов Державного вищого навчального закладу «Донбаський державний педагогічний університет».

Барчишина Інна Вікторівна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Бежан Олена Анатоліївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

Бенкендорф Геннадій Данилович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Белова Юлія Сергіївна, аспірант кафедри російської і світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.

Бондарук Ольга Олексіївна, аспірант кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Боренко Валерій Борисович, викладач французької мови ПВНЗ «Буковинський Університет», аспірант.

Бувалець Олена Володимирівна, аспірант кафедри російської мови Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.

Василишина Наталія Дмитрівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Вишинська Євгенія Ігорівна, аспірант кафедри російської і світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.

Вишницька Юлія Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка.

Волковинський Олександр Сергійович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Волошук Вікторія Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії та практики перекладу Запорізького національного технічного університету.

Гавловська Тетяна Анатоліївна, викладач кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Гільдебрант Катерина Йосипівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри сучасних європейських мов Чернівецького торговельно-економічного інституту Київського національного торговельно-економічного університету.

Голубішко Ірина Юріївна, старший викладач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Горицька Юлія Василівна, аспірант Київського національного лінгвістичного університету.

Горовенко Марія Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Девдюк Іванна Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології 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.

Слісєєнко Анна Павлівна, аспірант кафедри російської і світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.

Сременко Олена Володимирівна, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Гуманітраного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка.

Желязкова Вікторія Валеріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства та логопедії Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського.

Журавльова Світлана Сергіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету.

Землянська Аліна Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Зуєнко Марина Олексіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету ім. В.Г. Короленка.

Іванюк Борис Павлович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедрою російської класичної літератури і теоретичного літературознавства Єлецького державного університету імені І.О. Буніна (Росія).

Казимір Валентина Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Кеба Дарія Олександрівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Кістанова Анастасія Валентинівна, кандидат філологічних наук, докторант, доцент кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

Ковальова Калерія Леонтіївна, аспірант кафедри російської мови Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.

Козачук Ксенія Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології та суспільних наук Академії адвокатури України.

Козлова Катерина Олександрівна, аспірант відділу світової літератури Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України.

Колупаєва Олена Миколаївна, кандидат філологічних наук, вчитель англійської мови Кам'янець-Подільського приватного НВК «Антей».

Коркішко Вікторія Олегівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету.

Коршунова Світлана Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

Кочетова Світлана Олександрівна, доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури, декан факультету французької та німецької мов Горлівського інституту іноземних мов Державного вищого навчального закладу «Донбаський державний педагогічний університет».

Кравченко Яна Павлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології і перекладу Запорізького національного університету.

Кремінська Олександра Олександрівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Кудрявцев Михайло Григорович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка.

Кучера Анна Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Кушнірова Тетяна Віталіївна, доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка.

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.

Левицька Тетяна Олегівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Лефанова Аліна Юріївна, викладач кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов Державного вищого навчального закладу «Донбаський державний педагогічний університет».

Лівіцька Оксана Вікторівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Мартиненко Олександра Олегівна, аспірант кафедри російської і світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Мартинець Алла Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Мельник Ірина Валеріївна, аспірантка кафедри англійської філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

Миколайчук Аліса Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови, декан факультету іноземної філології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Мітроусова Тетяна Валеріївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Міщенко Вікторія Ігорівна, студентка IV курсу філологічного факультету Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

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.

Остапенко Ірина Володимирівна, доктор філологічних наук, доцент кафедри міжмовних комунікацій та журналістики Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського.

Павленко Олена Георгіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Маріупольського державного університету.

Панова Наталя Юріївна, кандидат психологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Бердянського державного педагогічного університету.

Перенчук Ольга Зіновіївна, викладач кафедри української та іноземних мов Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя.

Поддубко Юлія Віталіївна, викладач кафедри гуманітарних наук Харківського національного фармацевтичного університету (НФаУ).

Помогайбо Юлія Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова.

Попадинець Оксана Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Пройдаков Артур Ігорович, аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Райбедюк Галина Богданівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Редчиць Тетяна Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент Черкаського державного технологічного університету.

Рижкова Тетяна Сергіївна, аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури факультету слов'янських та германських мов Горлівського інституту іноземних мов Державного вищого навчального закладу «Донбаський державний педагогічний університет».

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.

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.

Сєнєва Олена Сергіївна, аспірант кафедри російської і світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. 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 імені Івана Огієнка.

Сімаковська Анна Станіславівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Скуртул Ганна Сергіївна, викладач кафедри журналістики Інституту управління та права гуманітарно-правового факультету Запорізького національного університету, аспірант кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Старостенко Тетяна Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Судець Наталія Анатоліївна, аспірант кафедри германських мов та зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Тарарак Олександр Валентинович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Титянін Костянтин Олексійович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Тройнікова Наталія Михайлівна, аспірант Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Улюра Ганна Анатоліївна, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.

Федірко Світлана Михайлівна, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Халабузар Оксана Анатоліївна, кандидат педагогічних наук, доцент Бердянського державного педагогічного університету.

Хохель Дарія Юріївна, аспірант кафедри германських мов та 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.

Чернуха Аліна Олександрівна, здобувач кафедри української літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.

Шарова Тетяна Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Школа Валентина Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету.

Школа Ірина Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент Бердянського державного педагогічного університету.

Штельмухова Юлія Василівна, аспірант кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Шулик Поліна Львівна, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Щербак Олена Володимирівна, магістрант Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського.

Яковлева Наталія Миколаївна, аспірант кафедри 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

С.Д. Абрамович Трансформация библеизмов в русской поэзии, или отличие религиозного трансформации.....	3
Э.Р. Айвазова Концепт нравственного совершенствования в английской и российской просветительской публицистике XVIII века.....	10
Н.Ю. Акулова Літературознавчий дискурс категорії «поетика»	15
Ж.В. Бабяк, О.З. Перенчук Структурні аспекти детективного жанру: етапи вивчення.....	20
Е.А. Бажанова К вопросу о бытовании вариантов финала в художественном тексте	23
І.В. Барчишина Парцельована епітетна структура як маркер модерністського поетичного тексту	28
О.А. Бежан Феномен травмы у літературі про катастрофу (на матеріалі сучасної американської та російської прози)	33
Ю.С. Белова Идейно-художественное своеобразие сказок Екатерины II	37
Г.Д. Бенкендорф Колористика війни в німецькій національній поетичній свідомості.....	41
О.О. Бондарук Нарис: проблема дефініції жанру (англійський та російський варіанти)	46
В.Б. Боренко Динаміка і вектори трансформації жанру роману-епопеї у французькій літературі другої пол. XX – початку XXI століття	51
Е.В. Бувалец Двойные субстантивные сочетания как формульные единицы поэтической речи	56
Н.Д. Василюшина Поетика пейзажу в оповіданні Г.Р. Хаггарда «Таємничі сили»	59
Е.И. Вышинская Книга Н. Берберовой «Биянкурские праздники» как циклическое единство	62
Ю.В. Вишницяк Трансформація архаїчного міфу у сучасному соціумі: огляд проблеми.....	67
А.С. Волковинский Коммуникативная функция заглавия в фельетонах В. Катаева.....	70
В.І. Волошук Каламбур та перифраз як мовні засоби комічного в сучасному німецькому стислому оповіданні	75
Т.А. Гавловська Формування системи жіночих образів у прозових творах Теодора Фонтане	79
К.Й. Гільдебрант «Ідеальний» характер літературного пейзажу у творах «Сердитих молодих людей»	83
И.Ю. Голубишко Мотивообразующие возможности пейзажной детали в художественном произведении	88
Ю.В. Горицкая Лингвоперсонология: обзор методов и методик	92

М.А. Горovenko Стилистический прием аллюзии в ствете теории интертекстуальности: на материале романа Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»	95
І.В. Девдюк, А.М. Кучера Імпресіонізм прози Джозефа Конрада	98
Л.В. Дербенёва Война и фигура героя в военной топике Л.Н. Толстого.....	101
А.П. Елисеенко «Чужое слово» в романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов»: ибсеновский слой	104
О.В. Єременко Реалізація ліричного/епічного/драматичного пафосу в міфологічній моделі соціалістичного реалізму	107
В.В. Желязкова, О.В. Щербак Особливості функціонування кодів та субкодів у лінгвосеміотичній системі інтертекстуального художнього твору (на матеріалі роману І.С. Григурка «Ватерлінія»).....	111
С.С. Журавльова Тезоімениті привітання у структурі книги “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” Свт. Іоана Максимовича.....	114
А.В. Землянська, В.І. Міщенко Міфологема танцю як символ українського відродження в антиромані Н. Зборовської «Українська реконкіста»	118
М.О. Зуєнко Метафізична поетика Джона Донна в контексті барокової парадигми.....	121
Б.П. Іванюк Стихотворная валета: жанрологическое описание.....	124
В.О. Казимір Значення лексикографічних дефініцій для дослідження процесів архаїзації в лексиконі сучасної німецької мови.....	127
Д.О. Кеба Принципи характеротворення в романах Ф. Кафки	133
А.В. Кистанова Размывание жанрового канона оды в ранней поэзии Михаила Муравьева	137
К.Л. Ковалёва Портретные описания штабс-капитана Рыбникова в романе Б. Акунина «Алмазная колесница» как отражение внутренней диалогичности текста	141
К.О. Козачук Правнича цитата у художній прозі на історичну тематику	145
К.О. Козлова Історико-літературні тенденції формування канадського роману про митця к. ХІХ – 2 пол. ХХ ст.	148
О.М. Колупаєва Архітектонічні особливості фейлетонів Остапа Вишні (на матеріалі збірки “Лицем до села”)	152
В.О. Коркишко Особенности литературной игры в романе Бориса Акунина «Ф.М.».....	156
С.И. Коршунова Диалектика общественной и личной свободы как антропологическая проблема в романах И. С. Тургенева 1850-60-х годов (статья первая).....	161
С.А. Кочетова Пространственная структура в романе Д. Рубиной «Синдром петрушки»	164

Я.П. Кравченко	
Назва як засіб смислотворення в художньому тексті	167
О.О. Кремінська	
Тема батьківщини в контексті поняття «національна ідентичність» в творчості Р. Кіплінга.....	171
М.Г. Кудрявцев	
Драма ідей як естетична проблема.....	173
Т.В. Кушнірова	
Жанровий синтез у романі «Дар» В. Набокова	179
Е.С. Лавриненко	
Брюсовские образы и реминисценции в доэмигрантской лирике В. Ходасевича	183
А.А. Лаврова	
Пространственная оппозиция и своеобразие фокализации в «Записках юного врача» М. Булгакова.....	187
Т.О. Левицька	
Іміджі іудейки і християнки в романі В.Скотта «Айвенго»	190
А.Ю. Лефанова	
Диалогизирующие тенденции в русской литературе конца XVIII века	195
О.В. Лівіцька	
Епітетні структури в поетичному циклі Т. Еліота “Ariel poems”	198
А.О. Мартыненко	
Формы выражения авторского присутствия в пьесе Е.И. Замятина «Общество почетных звонарей»	202
А.М. Мартинець	
Особливість національної двозначності Джозефа Конрада	206
І.В. Мельник	
Strategic planning as a key to effective provocative communication.....	210
А.І. Миколайчук	
Гендерна самоідентифікація у романі Боббі Ен Мейсон «В країні»	213
Т.В. Мітроусова	
Ономастичний простір роману Дж. Джойса “Фіннеганів помин”.....	216
Г.Й. Насмінчук	
Наративні стратегії роману «Манускрипт з вулиці Руської» Р. Іваничука.....	220
І.А. Насмінчук	
Заголовок у системі поетикальних засобів прози Марії Матіос.....	224
И.В. Остапенко	
Пейзажный дискурс как картина мира в лирике Арсения Тарковского: образная сфера	228
О.Г. Павленко	
Художній переклад в контексті розвитку української літератури II половини XX століття: культуротворчий дискурс.....	231
Н.Ю. Панова	
Суицидальные тенденции в общественной, социокультурной и литературной жизни России конца XIX – начала XX века	236
Ю.В. Поддубко	
Поэтические собеседники Александра Кушнера	241
Ю.О. Помогайбо	
Постмодернистское коллекционирование в литературе и арт-инсталляциях Германии	245
О.О. Попадинець	
Релігійно-язичницькі мотиви в романах Вальтера Скотта.....	251

А.І. Пройдаков	
Складові урбаністичного тексту у романі «Московіада» Юрія Андруховича	255
Т.В. Редчиць, І.Г. Багач	
Застосування культурологічного та когнітивного підходу при перекладі	259
Т.С. Рыжкова	
Жанрово-синтетический характер «смешанных» циклов Н.С. Лескова	263
В.М. Романець	
Жанр фатальної драми в творчості В.Гюго («Бургграфі»).....	268
Л.С. Савкова	
Традиции пикарески в романе Р. Гари «Повинная голова»	271
І.А. Свідер	
Основні особливості емотивного тексту	275
Р.М. Семелюк	
Музика в художній системі Чехова і Джойса	279
Е.С. Сенева	
К вопросу о формах выражения авторской позиции в фельетонах Саши Черного.....	282
В.И. Силантьева	
Крамской, Михайлов и роман «Анна Каренина» (в контексте теории межвидовых связей в искусстве)	285
Л.І. Синявська	
Прояви літературизації в ліричній драмі Я. Мамонтова «Дівчина з арфою»	290
А.П. Ситник	
Global interconnectedness and pragmatics of politeness in English-speaking service discourse	294
Н.В. Ситник	
A translation-theoretic approach to the poetics of Tolkien’s mythology	297
А.С. Сімаковська	
Опозиція «свое – чуже» в хронотопі оповідань Ред’ярда Кіплінга	300
Г.С. Скуртул	
Сучасна українська проза про еміграцію: жанрова специфіка	302
Т.Н. Старостенко	
О своеобразии и функциях художественного времени и пространства в романе Колина Уилсона «Паразиты сознания»	307
Н.А. Судець	
Епітетні структури в реалізації осінніх образів природи: на матеріалі циклів «Осінні думи» І. Франка і «Melodie jesienne» Я. Каспровича	314
А.В. Тарарак	
Представления о Наполеоне в России начала XIX в.....	317
К.А. Титянин	
Ролан Барт о правдоподобию в реалистическом произведении	322
Н.М. Тройникова	
Поэтологические особенности очерков-портретов М. Алданова	326
Г.А. Улюра	
Скопофілія та ідентифікація в сучасній російській жіночій прозі: «Великий інший»	329
С.М. Федірко	
Стилістичні та прагматичні маркери авторитарного дискурсу (на матеріалі англійської мови).....	333
О.А. Халабузар	
Репрезентация локусів у міфопоетиці Дж.К.Роулін.....	338
Д.Ю. Хохель	
Компаративний вимір дослідження епітета	342

О.В. Чайковська	
Образ митця в романах В. С. Моема	347
А.О. Чернуха	
Воєнна тематика у творчості Ігоря Муратова.....	351
Т.М. Шарова	
Кость Гордієнко: художня мова творів митця.....	355
В.М. Школа	
Функціонування казкових структур у п'єсах Якова Мамонтова.....	358
І.В. Школа	
“Подорож...” М. Йогансена та “Орландо” В. Вулф крізь призму карнавальної поетики.....	364
Ю.В. Штельмухова	
«Смішне Чеховське» Бернарда Шоу	368
П.Л. Шульк	
Андрогинные образы в израильской женской литературе (статья вторая)	371
Н.М. Яковлева	
Екзистенційність як домінанта проблематики і поетики романів Джозефа Конрада	376
О.В. Яковлева	
Г'мя та безіменність в романних текстах Семюела Беккета.....	379

РЕЦЕНЗІЇ

Г. Б. Райбедюк	
«Без нього наші болі без тепла...»: мемуарний образ В. Підпалого	385
Відомості про авторів	390

Наукове видання

Наукові праці
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
Філологічні науки
Випуск 33

Редактор
Комп'ютерна верстка

Н.Г.Пянковська
В.О.Фаріон

Підписано до друку 17.09.2013 р. Формат 60x84/8.
Папір офсетний. Гарнітура SchoolBookC. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 46,50. Обл. вид. арк. 45,12.
Тираж 300 пр. Зам. № 524.

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