

НАУКОВІ ПРАЦІ

НАУКОВІ ПРАЦІ

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

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ВИПУСК 36

Кам'янець-Подільський
«Аксиома»
2014

Рецензенти:

Олег Лещак – доктор габілітований, професор Природничо-Гуманістичного університету імені Яна Кохановського в м. Кельце (Республіка Польща)

В.М. Брицин – доктор філологічних наук, професор, заступник директора Інституту мовознавства імені Олександра Потебні НАН України

В.А. Гусев – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара

*Друкється за ухвалою вченої ради
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(протокол № 9 від 25.09.2014 р.)*

Міжнародна 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 (заступник відповідального редактора); **Б.О. Коваленко**, кандидат філологічних наук, доцент; **М.Г. Кудрявцев**, доктор філологічних наук, професор; **Аркадій Мажец**, доктор габілітований, професор Академії ім. Яна Длугоша в Ченстохові (Республіка Польща); **Ю.О. Маркітантов**, кандидат філологічних наук, професор (відповідальний секретар); **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; **Н.В. Ситник**, кандидат філологічних наук, доцент; **П.Л. Шулик**, кандидат філологічних наук, професор; **Емілія Янігора**, доктор, доцент Католицького університету в Ружомберку (Словаччина).

Міжнародна наукова рада:

Уршуля Груца-Мьонік, доктор наук педагогічних, ад'юнкт Жешівського університету (м. Жешів, Республіка Польща); **А.В. Жуков**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської мови Новгородського державного університету ім. Ярослава Мудрого (м. Великий Новгород, Російська Федерація); **Б.П. Іванюк**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської класичної літератури і теоретичного літературознавства Єлецького державного університету імені І. О. Буніна (м. Єлець, Російська Федерація); **Данута Кристина Мажец**, доктор габілітований, професор Академії ім. Яна Длугоша в Ченстохові (м. Ченстохов, Республіка Польща); **І.В. Остапенко**, доктор філологічних наук, професор кафедри міжмовних комунікацій та журналістики Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського (м. Сімферополь, Україна); **Ю.І. Попов**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарної освіти ГАОУ ДПО ЯНАО «Регіональний інститут розвитку освіти» (м. Салехард, Російська Федерація); **О.С. Силаєв**, доктор філологічних наук, професор кафедри російської та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди (м. Харків, Україна); **В.І. Силантьєва**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (м. Одеса, Україна); **Н.М. Солозуб**, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту української мови НАН України (м. Київ, Україна); **О.О. Тараненко**, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України (м. Київ, Україна); **Антон Фабіян**, доктор габілітований, професор університету Павла Йозефа Шафарика в Кошицях (м. Кошице, Словаччина).

НЗ4 **Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 36.** – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2014. – 336 с.

У збірнику наукових праць висвітлюються актуальні проблеми сучасного мовознавства, літературознавства, методики викладання філологічних дисциплін, представлено широкий спектр наукових розробок вітчизняних і закордонних дослідників.

Видання адресовано професійним філологам, докторантам і аспірантам, усім тим, хто цікавиться сучасним станом розвитку філології.

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 No14660-3631ПР від 01.12.2008 р.

SCIENTIFIC PAPERS
SCIENTIFIC PAPERS

**OF KAMIANETS-PODILSKY
IVAN OHIYENKO
NATIONAL UNIVERSITY**

PHILOLOGICAL SCIENCES

ISSUE 36

Kamianets-Podilsky
«Aksioma»
2014

Reviewers:

Oleh Leshchak – Doctor Habilitatus, Professor of the Natural-Humanistic Yan Kokhanovskyi University in Keltse (Poland)

V.M. Brytsyn – Doctor of Philology, Professor, Deputy Director of the Oleksandr Potebnia Institute of Linguistics at the National Academy of Science of Ukraine

V.A. Husiev – Doctor of Philology, Professor of the foreign literature department of the Dnipropetrovsk Oles Honchar national University

*The publication is approved by the decision of the Scientific Board
of Kamianets-Podilsky Ivan Ohiyenko National University
(protocol № 9 of 25.09.2014)*

International editorial board:

S.D. Abramovych, Doctor of Philology, Professor; **O.S. Volkovynskiy**, Doctor of Philology, Professor; **L.O. Ivanova**, Candidate of Philology, Associate Professor; **O.V. Keba**, Doctor of Philology, Professor (Deputy Editor-in-Chief); **B.O. Kovalenko**, Candidate of Philology, Associate Professor; **M.H. Kudriavtsev**, Doctor of Philology, Professor; **Arkadii Mazhets**, Doctor Habilitatus, Professor of the Yan Dluhosh Acedemy in Chenstokhov (Poland); **Yu.O. Markitantov**, Candidate of Philology, Professor (Assistant Editor); **A.A. Marchyshyna**, Candidate of Philology, Associate Professor; **L.M. Marchuk**, Doctor of Philology, Professor (Editor-in-Chief); **H.I. Nasminchuk**, Candidate of Philology, Professor; **A.S. Popovych**, Candidate of Philology, Professor; **N.V. Sytnyk**, Candidate of Philology, Associate Professor; **P.L. Shulyk**, Candidate of Philology, Professor; **Emilia Yanihora**, Doctor, Associate Professor of the Catholic Ruzhomberk University (Slovakia).

International Scientific Council:

Urshulia Hrutsa-Monsik, Doctor of Pedagogics, Junior Scientific Assistant in Zheshiv University (Zheshiv, Poland); **A.V. Zhukov**, Doctor of Philology, Professor, Head of Russian language department of Novhorod Yaroslav Mudryi state University (Velikiy Novgorod, Russian Federation); **B.P. Ivaniuk**, Doctor of Philology, Professor, Head of Russian classical literature and theoretical literary criticism department of Yelets I. O. Bunin state University (Yelets, Russian Federation); **Danuta Krystyna Mazhets**, Doctor Habilitatus, Professor of the Yan Dluhosh Academy in Chenstokhov (Chenstokhov, Poland); **I.V. Ostapenko**, Doctor of Philology, Professor, Head of the department of Interlingual Communication and Journalism of the Tavria V.I. Vernadskiy national University (Simferopol, Ukraine); **Yu.I. Popov**, Candidate of Philology, Associate Professor of the liberal education department of SAEI DOE IaNAR “Regional Institute of education development”(Salekhard, Russian Federation); **O.S. Sylaiiev**, Doctor of Philology, Professor, Head of Russian and foreign literature department of Kharkiv H.S. Skovoroda national pedagogical University (Kharkiv, Ukraine); **V.I. Sylantieva**, Doctor of Philology, Professor, Head of foreign literature department of Odesa I. I. Mechnykov national University (Odesa, Ukraine); **N.M. Solohub**, Doctor of Philology, Professor, leading official of the Institute of the Ukrainian language at the National Academy of Science of Ukraine (Kyiv, Ukraine); **O.O. Taranenko**, Doctor of Philology, Professor, leading official of the O. O. Potebnia Institute of Lingvistics at the National Academy of Science of Ukraine (Kyiv, Ukraine); **Anton Fabiiian**, Doctor Habilitatus, Professor of Pavlo Yozef Shafaryk University in Koshytse (Koshytse, Slovakia).

N34 **Scientific papers of Kamianets – Podilsky Ivan Ohiyenko National University: Philological Sciences. Issue 36.** – Kamianets-Podilsky: Aksioma, 2014. – 336 p.

This collection of scientific papers represents topical issues of modern linguistics, literary criticism, methods of teaching philological disciplines and a wide range of scientific studies made by local and foreign researchers.

The issue is addressed to professional philologists, graduate and doctorate students and all those interested in the state of the art of philology.

UDC 80: 001(045)
LBC 80

The texts of articles are given in authorial versions

Founded in 1993. Prior to 1999 published as
“The scientific papers of Kamianets – Podilsky State Pedagogical Institute. Philological series.”

This publication was re-registered as a scientific professional edition
in the field of philology by the Presidium of HAC of Ukraine (Resolution № 1-05/4 of 26 May 2010)

Certificate of state registration of the printed mass medium
KB № 14660-3631 IIP of 01.12.2008

ТВОРЧЕСТВО И.А. БУНИНА В КОНТЕКСТЕ СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

У статті ставиться питання про необхідність застосування синергетичного аналізу у сучасному літературознавстві. Автор доводить, що використання розробок сучасних синергетиків при аналізі творчості І. О. Бунина є логічним і закономірним.

Ключові слова: синергетика, дисипативність, нестабільний час, непослідовне мислення.

Теоретические наработки в области синергетики довольно продуктивно используются в современных исследованиях, посвященных изучению призведений нестабильного времени. Сегодня синергетика поднялась до того уровня, когда можно говорить о строении и функционировании сложных и сверхсложных систем, учитывающих все циклы развития – от кризиса и хаоса до становления, утверждения и расцвета одного из циклов бытия вселенной. Публикации работ С.П. Курдюмова и Е.Н. Князевой [6], последовавших за публикациями И.Р. Пригожина и ученых его школы, доказали, что синергетика становится самостоятельной наукой, конкретизирующей положения теории систем, в основе которых лежит эволюция, поступательное развитие жизни и истории.

На данном этапе доказано, что синергетика применима ко многим знаниям, в том числе и к гуманитарным наукам. Понятия «порядок – хаос», «закономерность – случайность», «разброс мнений» или «вариативность мышления», «коловращение», «самоорганизация процессов», связанные с характером переходного времени, удачно проецируются на литературный материал. Дискуссии о степени их нужности в литературоведении не прекращаются. Но отметим, что, когда доказательство проводится на анализе творчества конкретных авторов, сторонников использования синергетической парадигмы становится все больше.

Доказано также, что формула переходности художественного мышления конца XIX – начала XX веков хорошо укладывается в синергетическую модель нестабильного времени, определенную понятиями «бифуркация – флуктуация – аттракция». Эти векторы синергетического ряда показательно характеризуют стиль, характерологию, концепцию мира и человека в творчестве И.А. Бунина. Поскольку общая концепция наследия этого автора остается все же не выработанной, а творчество в контексте синергетики рассматривается редко, попробуем внести свой вклад в развитие этой актуальной проблемы.

Бунин в критике давно воспринимается, с одной стороны, как писатель, не порвавший связи с реалистами, с другой – как реформатор реализма в условиях нестабильного времени. Он и сейчас остается в числе «труднодостижимых художников», поскольку, по мнению Т.А. Никоновой, «не укладывается ни в одну из наработанных литературоведческих или культурологических схем», и нет в его творческом наследии того, что мы ищем в нем по аналогии с другими [8].

Если говорить об общей писательской судьбе Бунина, то она кажется достаточно благополучной: быстрая известность, материальное благополучие, две Пушкинские и Нобелевская премии. В глазах современников его позиция в искусстве оказалась менее уязвимой, чем, например, у Чехова. Но Бунину суждено было жить в сложную, непредсказуемую эпоху конца XIX – начала XX века, когда писательское сознание, как отмечает Л.К. Долгополов, пребывало «в предчувствии общественных потрясений». Даже тогда, когда писатель сторонился мысли об этом и об истории вообще, ощущения перемен все равно проникали в подтекст, потому что происходящее влияло на судьбы всех людей [3].

Привычные представления менялись. Формировался новый мир художественных систем, образов, категорий, мышления, этических ценностей. Человеческие типы становились изменчивыми и подвижными, более естественными, зависимыми от обстоятельств. Перед писателями стояла задача: объяснить мир заново, «пересоздать его в художественном воображении, вывести его за пределы неразрешимой категоричности, взглянуть на проблемы, поставленные Достоевским, с эвентуальной точки зрения (то есть с точки зрения возможности, допустимости вариантов при определенных обстоятельствах, при случае), создать новую систему ценностей и отношений, где решающую роль играла бы проблема исхода, ситуации, в конечном итоге – проблема изменяющихся обстоятельств и движущегося времени. Никто не сомневался в неизбежности перемен. Поэтому человек рубежа веков, ощутивший себя на грани эпох, «воспринимал и свое время, и себя самого как бы в двух планах – и как некий «итог», и как некое «начало». В формировании самосознания ощущение «водворота истории» играло решающую роль. Таким образом, время кризиса и хаоса делает и героя, и писателя обостренно восприимчивым по отношению к происходящей жизни [3, 14].

Бунина противоречия мира отпугивали, для него не существовало понятий «прогресса» или «регресса». Он полностью отрицал исторические факторы, называя их преходящими. Художник считал, что в жизни общества существуют вечные ценности, которые искоренить невозможно – на них должна быть направлена вся энергия человека. С нарушением равновесия, разбалансированностью процессов в обществе соответственно формировалось и мировосприятие автора – оно происходило не через войны и революции, а через запахи, краски, впечатления, которые все равно так или иначе были связаны с атмосферой начала века, с неустроенностью жизни, ощущением грани, за которой должно начаться что-то новое, другое. Вот только чтобы найти это новое, нужно было пройти через сомнения, эксперименты, победы и разочарования. Нужно было понять и принять все, что происходило в современной жизни, найти свой стиль, свою форму, способную отразить систему изменяющегося мира, которую М.С. Каган называет «суперсверхсложной» [5].

Новый тип творческой индивидуальности Бунина складывался постепенно. Начало творческого пути, связанное с социальным анализом действительности, заставляло видеть в нем последователя традиции 80-х годов, а в будущем предполагать близость его к писателям-«знаньевцам». Но на этапе бифуркации поведение человека может зависеть от множества факторов и оказываться малопрогнозируемым. Его судьбу определяют понятия «случайность» и «вероятность». В изучении случайности выбора Л.И. Бородин [2], опираясь на работу А.П. Назаретяна [7], приходит к выводу, что «даже в точках бифуркации (или, как называет их автор, *полифуркации*) может происходить не «все что угодно»: количество реальных сценариев всегда ограничено, и коль скоро события вошли в один из режимов, система необратимо изменяется в направлении соответствующего конечного состояния (аттрактора)» [2].

Процесс непоследовательных и множественных вариантов «саморегулирования» данного периода проявил себя так, что уже в конце 90-х начале 900-х годов появляются суждения о «новом» Бунине, для которого характерно «космическое» восприятие жизни и человека в ней.

Этап *бифуркации* обычно определяется началом писательского пути автора, для которого свойственно неспокойное состояние, непоследовательные действия, стилевые «ветвления», которые сопровождаются разбросом предпочтений, экспериментированием. К этому этапу можно отнести первые духовные самоопределения писателя – это время переосмысления традиций, поиска своего «я» в наиболее мощных течениях рубежа XIX–XX веков. Годы, связанные с традициями самых прогрессивных школ, показали, что художник не смог стать приверженцем ни одной из них. Но в каждой из этих систем Бунин нашел близкие ему качества, которые впоследствии синтезировал в своем художественном мире.

Ранние стихотворения 1886–90-х годов («Над могилой С.Я. Надсона», «Буря», «В темную ночь», «Поэт» и др.) проникнуты мотивами надсоновской лирики (это темы «гражданской скорби», нищего поэта). Темы народничества (быт деревни, голод, нищета крестьянства) присутствовали и в ранних рассказах Бунина («Федосевна», «Танька», «На чужой стороне», «На край света», «Вести с Родины»). Но позднее в романе «Жизнь Арсеньева» устами героя Бунин резко раскритикует это движение.

Разочаровали его и толстовцы. По словам Каменского из рассказа «На даче», они высказывали лишь претензию на абсолютную истину. Несмотря на это, самому Л.Н. Толстому как писателю Бунин поклонялся всю жизнь. От него он взял в свое творчество острую наблюдательность, живописность и точность описаний предметной детали, его художественную философию [10]. Многие его герои (Танька из одноименного рассказа, из рассказа «На хуторе», Волков из рассказа «Вести с Родины») проходят через испытания смертью, прикасаясь к тайне человеческого бытия.

В начале 1900-х годов Бунин сблизился с символистами. Но вскоре разошелся и с ними, обвинив их в малокультурности, фальши и порче русского языка [10, 549]. Хотя и это движение оставило след в его творчестве: бунинские пристрастия к исторической экзотике, «путешествиям» по древним культурам критики причисляют к тематике, традиционной для «парнасской» линии русского символизма [10].

Таким образом, состояние, которое синергетики определяют как «нарушение равновесия», показало, что все попытки Бунина «примкнуть к кому-то» привели к разочарованию. Причиной этого критики считают внутренний драматизм отношений писателя с современниками. На самом деле, связь «с тем или иным литературным кланом» Бунин показывал только внешне, внутренне он всегда сохранял «художническую независимость и непохожесть ни на одну литературную школу». Сам Бунин диссонанс в отношениях с критикой и читателями объяснял собственным положением вне литературных лагерей. Автор очень обижался, когда кто-то из непонимающих его критиков стремился «уложить» его «на какую-нибудь полочку», «раз навсегда установить размеры его дарования» [10, 540].

Все дело в том, что представители разных литературных школ искали в произведениях Бунина то, что было близко им самим. Но «новый художник слова», пройдя через все прогрессивные

направления, упорно соединял, как казалось критикам, несоединимое: достоверное изображение жизни, взятое от реалистов, он синтезировал с философским осознанием мира модернистов, подчеркнутой эстетизацией художественной формы. В 1890-1900-е годы эти качества в произведениях Бунина воспринимаются уже не как антиномия, а как взаимодополняющие начала. Такая «открытость» художественной системы автора, располагающая к элементам синтезирующего свойства, является одним из главных признаков этапа *флуктуации* в творчестве. Открытость системы, «способной обмениваться энергией, массой и информацией с окружающей средой», по мнению Л.А. Асланова, является главным условием самоорганизации множества взаимодействующих частиц. Если эта система способна эволюционировать, ее называют диссипативной или нелинейной, т.е. предполагающей несколько качественно различных решений. Флуктуациями Л.А. Асланов называет внутренние отклонения, возникающие в системе спонтанно, независимо от внешней среды [1].

Итак, этап, называемый синергетиками как начальная стадия дисбаланса, постепенно сменялся временем хаотических перемещений, которому свойственно «коловращение» (по Д.В. Затонскому [4]). Колебания, как правило, проявляли себя в «сплошном разбросе» – сюжетном, проблемном, стилевом. Это и есть те внутренние отклонения, о которых сказал Л.А. Асланов. «Колебательный контур» флуктуации привел к формированию главных качеств, которые с полной силой проявятся в будущих шедеврах Бунина: лиризм, ослабление фабульного действия, бессюжетность, слияние мира природы и человека.

Уже в 90-х годах произведения напоминали лирико-философские этюды, во многом близкие стихотворениям в прозе. Человек в них предстает в контексте природной стихии, его чувства метафорически отражает пейзаж [12, 224]. Описания природы переплетаются с философскими размышлениями о поисках смысла жизни, не имеющих отношения ни к политике, ни к идеологии. Повествование, в котором превалирует тоска и одиночество, становится похожим на монолог-исповедь. Его герои, как это бывает в переходное время, очень разные и во многом неожиданные. Они могут принадлежать к разным сословиям, как, например, состоятельный хозяин Капитон Иванович («На хуторе»), учитель Турбин («Учитель»), архитектор Примо («На даче»), Ветвицкий («Без роду-племени»). Но все они одинаково несчастны оттого, что «нарушают заповедь радости», ради которой пришли в этот мир. Они утратили себя, заплутали между убогой действительностью и вечным блаженством, не могут выбрать между обывательским материальным и внесловным духовным миром. Произведения Бунина приобретают общее настроение грустной безысходности.

И. Пригожин и Г. Хакен объясняют это таким образом, что в ситуации «функционирования сложных систем вдали от термодинамического равновесия <...> поведенческие функции описываются как неравновесные фазовые переходы» [13, с. 309]. Как следствие, усиливается чувство порога, границы, «критического состояния»; естественно, что все происходящее будет восприниматься в свете неожиданных контрастов и таких же диссонансов. Неуверенный в себе человек становится носителем «недоконченных идей», он исповедует только «свою» правду. Таков Захар Воробьев, впавший в отчаяние и тоску от невозможности быть услышанным. Слушали его только те, кто преследовал собственную корысть. Всеми силами противясь тоске и пьянству, этот «странный человек» пытался переломить судьбу, но не справлялся с собой и потому запивал все чаще. «Странности» собственного поведения в конце концов заставили Захара понять, что в нем исчезает (а может, и уже умерла) жажда настоящего поступка. Сделав подобный вывод, он просто перестал держаться за жизнь.

Заострение «непрогнозируемого», «неожиданного», «нелогичного» поступка демонстрирует и образ молодого ученого Волкова («Вести с Родины»), который, считая пудо-версты, не замечает, что деревня вымирает. Перелом наступает только тогда, когда от голода умирает его друг детства, «почти что брат». Не понимая происходящего, Волков впадает в истерику.

«Вариативность мышления», свойственная писателю, попавшему в ситуацию «рубежа» и «перехода», показывает, что художник остро чувствовал свое время. Процесс выбора пути (аттрактор) как автора, так и его героев сопряжен с подспудными поисками, а решения, которые они принимают, зачастую оказываются результатами сомнений, разногласий с самим собой, но, подчеркнем, – почти никогда не заметных для читателя (он видит только «странный» поступок). Этот процесс можно определить как переразложение энергии, которая необходима для нового рывка созидания [9, 5]. По мнению синергетиков, именно он способствует возникновению порядка из хаоса. Хаос, по определению синергетиков, не является злом или фактором разрушения, это сила, выводящая на аттрактор, «на тенденцию самоструктурирования нелинейной среды» [1].

Этот новый виток творчества Бунина можно назвать началом этапа *аттракции*, который в 1910-х годах ознаменован появлением первых шедевров («Тень птицы», «Деревня», «Суходол»), в которых писателю удалось сочетать бытовое и символически-абстрактное. Попадая в бесконечную круговерть событий, читателю кажется, что выхода из этого порочного круга нет.

Таким образом, художественное экспериментирование Бунина привело к созданию нового реализма – более экономного, компактного, синтезирующего в себе «рассказывание» и эмоциональное переживание. Это был путь к формированию своей формулы жизни-потока – она вместила в себя понятие «жизнь» как извечное, не поддающееся человеческому осознанию движение сквозь пространство и время. Бунинская жажда предела и жизненной полноты противоречива. Она не только благоприятна, но еще и губительна. Стремление к этой полноте, даже бессознательная тоска по ней, всегда сопряжены у писателя с трагедией. Получается: чем полней, в бунинском смысле «бездумней», бытие, тем оно опасней для простой, обыденной жизни человека. Мир воспринимался писателем не в виде замкнутого отрезка (времени, места), а в виде единой движущейся жизненной цепи, панорамы событий, лиц, явлений. Вместе с тем, ощущая свою связь с прошлым, сохраняя опыт ушедшего столетия, Бунин, как и другие деятели искусства начала века, ни на секунду не упускал из виду неизвестного, но постоянно ощущаемого будущего. Тем и хорош бунинский герой, что он осознает (чаще всего интуитивно): земной отрезок жизни ему дан и для того, чтобы сделать его частью вечного движения духа и материи, логику движения которой человеку понять не дано. Ему свойственно ощущение потерянности в мире, своей ненужности, обостренное чувство распутия. Это говорит о том, что в произведениях Бунина присутствует особый поведенческий тип «человека неустойчивого».

Подводя итог сказанному, отметим, что рубеж XIX–XX веков можно определить как «век нелинейности», который Л.И. Бородкин назвал наиболее значимым и заслуженным. Автор пишет: «Мир нелинейных функций так же, как и стоящий за ним мир нелинейных явлений, страшит, покоряет и неотразимо манит своим неисчерпаемым разнообразием. Здесь нет места чинному стандарту, здесь господствует изменчивость и буйство форм» [2]. Бунин вошел в число авторов, определивших закономерности литературного процесса этого неустойчивого века. Полярность его мышления, неординарность творчества свидетельствует о синдроме неоднозначности, о нелинейности сознания, характерном как для писателя, так и для его героев, попавших в ситуацию нестабильной эпохи. Все это дает нам право рассматривать творчество писателя в контексте синергетики.

Проблема усвоения синергетической модели в литературоведении дискуссионна, она, несомненно, нуждается в дальнейшем изучении, дополнении и уточнении. Ведь нам, живущим в XX веке, по словам теоретика и историка литературы А.П. Скафтымова, предстоит еще многое рассмотреть и почувствовать – «то, что раньше не умели видеть» [11, 175]. Но необходимость применения синергетической формулы при анализе произведений переходного порядка неоспорима.

Список использованных источников

1. Асланов Л.А. Синергетика [Электронный ресурс] / Л.А. Асланов // Культура и власть. – Режим доступа: <http://www.kara-murza.ru/vlast/KulturaVlast.html>
2. Бородкин Л.И. «Порядок из хаоса»: концепции синергетики в методологии исторических исследований [Электронный ресурс] / Л.И. Бородкин. – Режим доступа: <http://www.hist.msu.ru/Labs/HisLab/BOOKS/chaos.htm>
3. Долгополов Л. К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века / Л. К. Долгополов. – Л. : Сов. писатель, 1977. – 366 с.
4. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с.
5. Каган М. С. Формирование личности как синергетический процесс [Электронный ресурс] / М. С. Каган. – Режим доступа: <http://www.narcom.ru/publ/info/351>
6. Князева Е. Н. Синергетика: Нелинейность времени и ландшафты коэволюции / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. – М. : КомКнига, 2007. – 272 с.
7. Назаретян А.П. От будущего – к прошлому (Размышление о методе) [Электронный ресурс] / А.П. Назаретян // Общественные науки и современность. – № 3. – М., 2000. – Режим доступа: <http://ecsocman.hse.ru/text/16157830/>
8. Никонова Т.А. О смысле человеческого существования в творчестве И. Бунина // И. А. Бунин: pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Т. А. Никонова. – СПб : РХГИ, 2001. – С. 599 – 612.
9. Пригожин И. Р. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Р. Пригожин, Из. Стенгерс. – М. : Прогресс, 1986. – 431 с.
10. Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920 годов). Книга 1. – М. : Наследие (ИМЛИ РАН), 2000. – 960 с.
11. Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы / А. П. Скафтымов // Введение в литературоведение. Хрестоматия. – М. : Высшая школа, 1988. – С. 173–178.
12. Судьбы русского реализма начала XX века: [сб. статей / под ред. К.Д. Муратовой]. – Л. : Наука, 1972. – 283 с.

13. Хакен Г. Синергетика и некоторые ее применения в психологии / Г. Хакен // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – С. 296–306.

Summary. The author questions the necessity of synergetic analysis application in modern literary criticism. Thereby the author proves the appliance of modern synergy scientists' developments in I. Bunin's works analysis to be logical and appropriate.

In the system of synergy terms transitional periods in the art are realized by such a formula as 'violation (crisis) – chaos – self-organization – discovery of a new system'. The subsystem of this synergy process is considered to be 'bifurcation – fluctuation – attraction'. These synergy vectors explain the process of reorientation and forming a 'new order out of the chaos'. They also define the style, character, vision of a world and personality in I. Bunin's works.

The analysis of Bunin's personal and artistic life reflects all stages of the synergy model. Thereby, during his initial (bifurcational) period typical features of Bunin's work are inconsistent actions, 'branching' of style, followed by variation of preferences and experimenting. This is the time of the author's first spiritual self-determination, which means reinterpretation of existed traditions and self-identification within the most powerful tendencies in the turn of 19th-20th centuries. Bunin joined none of them, but he found some similar qualities, which he synthesized later in his works, in each of them. It facilitated the 'opening' of his artistic system, which is considered to be one of the main features of fluctuation. 'Oscillatory circuit' of fluctuation led to a number of new features forming, which Bunin will develop in his further masterpieces, such as lyricism, fable action weakening, plotlessness, fusion of the world and nature. This new turn of Bunin's creativity can be called attraction.

Thus, Bunin became one of the authors who determined the laws of the literature process of the unstable time of the late 19th – early 20th centuries. The polarity of his thinking and originality of his works are the evidences of the ambiguity syndrome and nonlinear consciousness, typical both for the author and for his characters, who got into the situation of the unstable time.

Key words: *synergetics, dissipativity, unstable time, inconsequent thinking.*

Отримано: 19.06.2014 р.

УДК 821.161.1'06.091

Абрамович С.Д.

НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ РАКУРС ПСИХОЛОГИЗМА ЛЕРМОНТОВСКОГО «ДЕМОНА» В КОНТЕКСТЕ МИРООЩУЩЕНИЯ МОДЕРНА

«...лермонтовский Демон – и есть символ наших времен:
«ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет»».
А. Блок. Памяти Врубеля.

У статті досліджується нарратологічний ракурс романтичного психологізму в поемі Лермонтова «Демон», яка розглядається як вираз світовідчуття людини Модерну. Вихід за межі романтичного, однозначного характеру тут не відбувся, і це зумовлено збереженням традиційної християнської аксіології, що не припускає «прощення сатани».

Ключові слова: *біблійний сюжет, образ демона (сатани), романтизм, ідеалізація як спосіб художнього узагальнення.*

Психологізм, в ключі концепції Женетта, є і сфера *мимезиса* – як сума прийомів і способів зображення внутрішньої життя, і сфера *дієгезиса* – т. е. подійна, а сюжет є концепція дійсності [9], т. е., ментальний рівень. Сумму нарративних прийомів тут во мно́гому визначає тема дьявола – це один з метасюжетів світової літератури. Але сатана як персоніфікація однозначного Зла – плод роздумів коментаторів Писання, в той час як в самій Біблії тут спостерігається відома діалектика: тут сатана ігнорується, згадується рідко¹. Проте, в Книзі Іова сатана – ангел-скептик, вхожий в сонм ангелів [21, § 22]. Починаючи з Ренесансу, коли розгорнулися чорнокнижні і ведьомські процеси (але не в Середньовіччя, як чому-то вважають)², і навіть до легалізації «церкви сатани» в ХХ в., табуований дьявол починає викликати живий інтерес. Воскресає ересь гностицизму, призивавши вийти з-під влади Бога Біблії, трактованого як батька зла і насильства, т. е., функцію сатани перекладають на нього. Цей інтерес перепадає і в художнє слово: тему

падшего ангела муссируют Мильтон, Гёте, Байрон, де Виньи, Гюго, Эминеску, Брюсов, Блок и мн. др. Намечается «реабилитация» сатаны: согласно Бальзаку, Бодлеру, Жорж Санд, злой дух будто бы изначально живет в человеческом сердце. И особенно бравурно это обозначилось в романтизме – это один из пиков Модерна. Был отринут полуторатысячелетний труд церкви по созданию обоженного человека и превознесены дерзание и бунт. «Демонизм романтической культуры был не только внешним перенесением в литературу нач. 19 в. образов из мифа о герое-богоборце или легенды о падшем отверженном ангеле (Прометей, Демон), но и приобрёл черты подлинной мифологии, активно воздействовавшей на сознание целого поколения, создавшей высокоритуализованные каноны романтического поведения...» [20, 61]. При этом Модерн, вопреки реальности, стремится доказать, будто человек всегда был низменным [27, 54]³. Впрочем, вера в переустройство жизни после череды европейских революций угасает – результаты очевидны. Плаксивается погибший идеал, крепнут интонации «мировой скорби», но при этом ширится дух индивидуального протеста и отрицания; сознание индивида «атомизируется». Распространяется скепсис и эрос без границ; поэтизируются убийство и садизм; из недр языческого прошлого извлекается опыт оккультизма; культивируются психотропные экстазы. В такой атмосфере сатана становится сигнификацией освобождения – в первую очередь, от традиционной морали; вспомним, во что вырождается жизнерадостное движение либертинов у де Сада. В российском обществе 1-й пол. XIX в. революционаристские и либертинские настроения также сменяются чувством одиночества и безвыходности, что долго трактовалось как итог разгрома декабризма и невозможность примкнуть к политической борьбе; теолог расценил бы это как пустыню богооставленности. Но поэтические решения Лермонтова определяются именно этой атомосферой.

Цель данной статьи – связать проблему психологизма в «Демоне», рассматриваемую в контексте сознания Модерна, и реализацию сюжетного замысла поэта – при опоре на категориальный аппарат нарратологии.

До сих пор исследователей «Демона» занимали иные аспекты. Для русской религиозно-философской мысли главными были вопросы метафизические. В. Соловьев увидел в поэме «тяжбу с Богом» [30]. Мережковский, напротив, провозгласил Лермонтова «священным богоборцем» [22]. В. Розанов сосредоточился на мифе о супругах-небожителях (эссе ««Демон» Лермонтова и его древние родичи»). Но после революции этот уровень поэмы фактически перестал изучаться. Советские исследователи предпочитали компаративистское изучение библейских истоков сюжета. Отмечено, что у Лермонтова демоничен даже герой, персонифицирующий народ [18, 219]. Исследовалось и влияние Байрона [25, 479]; впрочем, сразу же было отмечено: «Многое здесь подсказано Байроном, но не только им» [34, 18]; Развернуто изучался и психологизм Лермонтова, правда, в основном – на материале «Героя нашего времени» (В. В. Виноградов, Л. Я. Гинзбург, К. Г. Локс, Е. Н. Михайлова, Б. Т. Удодов, М. М. Уманская, У. Р. Фохт, Б. М. Эйхенбаум и др.). Характерно мнение Б. Т. Удодова: проблема психологизма – «одна из кардинальных в изучении творчества Лермонтова», но, несмотря на обилие исследований, «сохраняется устойчивое ощущение ее «открытости»» [31, 117]. Л. Гинзбург сделала ценные наблюдения над градацией иронии в ряду лермонтовских произведений на «демоническую» тему [6], но сочла, что применять термин «психологизм» следует только к реалистическому персонажу-характеру XIX в. [7, 300]. Однако возможен ведь и романтический психологизм, переживание субъектом «надмирной борьбы добра и зла» [32]. Важно сделанное А. В. Карельским разграничение *дедуктивного* и *индуктивного* типов психологизма в литературе XIX в.: первый сконцентрирован на видимых результатах переживания, второй строится на анализе «изнутри» [15]. При этом тема сатаны трактовалась как иносказание неких социальных тяготений, что явно не соответствовало масштабу лермонтовского замысла. Характерно, что в 60-70 гг. XX в. начинается рассмотрение Лермонтова в ключе философской проблематики (А. Гуревич, В. Маркович, А. Рубанович, С. Ломинадзе), хотя «Лермонтовская энциклопедия» осторожно называет это направление «экспериментальным» («Лермонтоведение»). Репрезентативна для ситуации статья Е. Пульхритудовой, утверждавшей, что «Лермонтов в «Демоне» отозвался на все те искания в области гносеологии и философии истории, которыми мучилась передовая русская мысль в 30–40-е годы» [28, 77]: при многих верных наблюдениях, религиозный смысл поиска Лермонтова подменяется здесь якобы развернутым у поэта сугубо философским поиском⁴. Сегодня исследователи продолжают сложившиеся традиции. Защищаются диссертации о художественном пространстве «Демона» [13], о психологизме Лермонтова [11], о Лермонтове и Байроне [29], продолжается изучение Библии как источника поэмы [4]; болгарская исследовательница рассмотрела поэму в ключе русской религиозной рефлексии [12]. Возникли и сугубо «православные интерпретации» текста [14; 23; 24 и пр.], в которых, впрочем, единства нет: то утверждается, будто поэт побежден демонической силой, то он трактуется как существо «между Пророком и дьяволом». Интерпретируется сегодня «Демон» и вовсе в духе жювиального *cherchez la femme* (поиск дам-адресатов поэмы [1]). Как видим, вопрос, вынесенный в заглавие статьи, ставится, по сути, впервые.

В эпоху Модерна человек был провозглашен смыслом и центром бытия. Но, несмотря на бурную самоотдачу социальным проблемам и жизнестроительным утопиям, он в итоге остается наедине с абсурдом Зла и Смерти и находится в некоем «автобиографическом» коконе: обратная связь с миром, и не только с все более гипотетическим трансцендентным Богом, но и с физическим космосом или социумом, все более трудна. «Общества эпохи Модерна ничуть не менее прочих требовали подчинения их нормам и условностям. Но самовластный и самоценный индивидуалист, этим же обществом и воспитанный, не мог на это легко согласиться. Поскольку вдобавок он жаждал ещё и признания того же общества, он обретал (и по сей день имеет) такой жестокий внутренний конфликт, какого, по всей вероятности, люди обществ с другими ценностными конфигурациями не знали <...> А ещё западный человек сохранил христианскую культуру, императивы постоянного движения вперед, непрестанного самопревосхождения, стремления к „совершенству“, но утра-тил <...> глубокие религиозные смыслы этого движения, его содержание и оправдание» [3, 29]. В художественной литературе это стимулировало интерес к динамике внутренней жизни персонажа, продиктованный возрастающей саморефлексией. Особую роль сыграл здесь романтизм, исходящий из идеи непреходящей ценности личности.

Лермонтову тут принадлежит особое место. Но при этом многие согласны, что влияние Байрона тут – «первоочередное» [28, 77]; «Демон» повторяет Байрона, герой которого «презирает счастье, враждует с богом и царями, мучит себя и других и гибнет под натиском разрушительных страстей» [10, 95]; «вовсе не случайно в 1830 и 1831 гг. Лермонтов зачитывался Байроном <...> Все вспомнили Байрона <...> поэта-борца, осуществившего в своем творчестве «союз меча и лиры» [25, 471], а, «если понимать байроновскую и лермонтовскую демоническую тему как тему неудавшихся порывов к субъективной свободе, то связь печоринства с демонизмом ясна» [6, 164]; в общем, «сущность Демона у Лермонтова, как и Люцифера у Байрона, в их мятежности, в восстании против авторитета бога» [5, 83]. Очевидно, что Демона воспринимают как «замаскированного человека»: «Романтический образ демона, опирающийся на философию свободы, был более человеческим, в силу того, что демон был осмыслен в соответствии с характерологией человеческого существа, имеющего сильные и слабые стороны» [2, 10].

Но Лермонтова занимало и не «социальное иносказание», и не «свободное философствование», а *экзистенциальная проблема Зла как такового*, которое, по христианскому взгляду, собственной природы не имеет и является лишь тенью Добра. У Байрона явственно ощутимо влияние гностицизма; у Лермонтова, в отличие от богоборца Байрона, доминирует теологический аспект: трагическое омертвление души, отпавшей от Бога, что естественно вписывается в культурное сознание поэта, испытавшего влияние идей немецкой философии [34, 11–12], но не приемлющего новейшего этического релятивизма⁵. Зато ему должно было быть хорошо известно православное представление о могуществе Духа Зла и о связанности этого могущества Божественной благодатью⁶. Фиксируемое же Е. Пульхритудовой смятенное движение Демона есть не поиск некоей философской истины, но бесцельные перемещения. Скорее уж перед нами внутренняя мертвенность, компенсируемая лихорадочными внешними метаниями в космическом масштабе и механическим разрушением всего и вся:

Он сеял зло без наслажденья.
Нигде искусству своему
Он не встречал сопротивленья
И зло наскучило ему.
...
Окинул он холодным оком
Творенье Бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

[16, 505–506].

По мнению Р. Отто, опыт соприкосновения со Святым предполагает познание не только Добра, но и глубин Зла: «...на первой ступени своего развития религиозное чувство выступает поначалу только одним своим полюсом, а именно отталкивания, обретая контуры впервые в облике демонического ужаса» [26, 60]. Религиозный опыт Лермонтова и начинается с «отталкивания» от полюса Зла, известного юному автору давно и глубоко: «Проблема добра и зла, ангела и демона, рая и ада составляет идейный и языковый центр юношеских произведений Лермонтова. Он сам себя называет избранником зла («Как демон мой, я зла избранник») не потому, что он хочет оправдать зло (как порок), а потому, что высокое зло, связанное со страданием, («демонизм»), есть в сущности, результат недостаточности, неполноты и бессилия добра и рождено из одного с ним источника» [34, 17–18]. Более того, молодой поэт как бы хочет исчерпать содержание этой

последней точки отпадения от Бога до дна. Послужил конденсации этого «одного полюса» и метод романтизма, которому автор «Демона» последовательно оставался верным: «Романтична поема и по своей форме: построение ее подчинено задаче раскрыть внутренние переживания центрального героя, противопоставленного всему окружающему миру, – отсюда обилие монологов героя, патетически-декламационный слог, единый во всей поэме, одинаковый в речи автора и его любимого героя» [33, 104]. Но при этом назревавший «реалистический переворот», который начинал сказываться и в творчестве самого Лермонтова (параллельно с последними редакциями поэмы писался «Герой нашего времени») уже заявляет о себе. Цитированный тут У. Р. Фохт фактически отмечает эту внутреннюю сложность «Демона»: внимание принадлежит центральному герою, но взят он не «глазами окружающих», а «изнутри» – в монологах, которые эту цельность разрушают. С этой точки зрения интересно, что Демону как бы становится тесно в рамках привычной романтической схемы. Персонаж кажется загадочным уже потому, что выступает в роли побежденного и страдающего существа. Ощущение загадочности усугубляет то, что обитатель надземных высот⁷ Демон внезапно «вырван» из своего отчуждения, из романтической одномерности, и погружен в коллизию «человеческой» страсти – любви к земной женщине. С этого, собственно, и начинаются упомянутые «метания» героя.

В основу сюжета «Демона» полагается прельщающее воображение предание о сынах неба, сходящих к дочерям человеческим как к женам. Но – из Библии слова не выкинешь. Более того, Лермонтов вообще намеревался было вписать поэму в библейский контекст, приурочив сюжет ко времени «пленения евреев в Вавилоне», но этот вариант не был реализован; возникла и мысль написать о соблазнении монахини злым духом – в духе средневековых историй о суккубах, но и эта мысль также была отброшена. Тем не менее, в тексте поэмы сохраняется основная «странная» коллизия: попытка Сына Неба брачеваться с земной женщиной. Впрочем, этот союз сначала мыслится Демоном как *сугубо духовное единение* – он рисует перспективу освобождения женской души от земных страстей:

Тебя я, вольный сын эфира,
 Возьму в надзвездные края;
 И будешь ты царицей мира,
 Подруга первая моя;
 Без сожаленья, без участия
 Смотреть на землю станешь ты,
 Где нет ни истинного счастья,
 Ни долговечной красоты,
 Где преступленья лишь да казни,
 Где страсти мелкой только жить;
 Где не умеют без боязни
 Ни ненавидеть, ни любить.
 Иль ты не знаешь, что такое
 Людей минутная любовь?
 Волненье крови молодое, —
 Но дни бегут и стынет кровь!

[16, 531].

Т. е., все же в Демоне сохраняется его ангельская природа, которая, по Псевдо-Дионисию Ареопагиту, даже в вожделениях сохраняет «любовь к невещественности, непостижимую и неизреченную для нас» [8, гл. II, § 4]. Однако в конце монолога Демон жарко выдыхает исполненное уже как бы чисто земной чувственности, жажды «воплотиться», вожделение:

Я дам тебе все, все земное –
 Люби меня!..

[16, 533].

Но от прикосновения уст духа Тамара гибнет – человеческому естеству не дано соединиться с естеством Демона, дать ему новую жизнь.

Что же понудило Лермонтова обратиться к столь эпатирующему материалу, который был насыщен энергией поругания *sacrum*? Иными словами, в чем заключается *герменевтический код* ситуации? По Р. Барту, единицы такого кода – *герменевтемы* – выстраиваются как постепенное разгадывание этой загадки. Первой герменевтемой есть *тематизация* – подчеркивание самого объекта загадки. Тема «Демона» – это проблема, которую автор решает заново, вопреки традиционному взгляду. И то, что Лермонтова будто бы увлекали «сила и энтузиазм Зла» (Эйхенбаум), верно лишь отчасти. Гораздо сильнее волновало автора то, что Демон в своей богооставленности *страдает* – именно оттого, что «призвание» его состоит в том, чтобы вредить людям. И вдруг – вместо банального «погубления сатаной» грешника – Ее Величество Любовь... Тамара, вопреки

ожиданиям, вызывает в Демоне вихрь совершенно человеческих чувств и надежд⁷. Это определяет сюжетную *задержку* и эмоциональное *удивление* – следующие эпизоды герменевтического кода. Демон стремится вочеловечиться, что тормозит выполнение им своей основной функции. Тамара все же будет погублена, но прежде перед нами развернется попытка вочеловечения и пробуждение в погибшем и отреченном существе надежды на *vita nuova*:

И входит он, любить готовый,
С душой, открытой для добра,
И мыслит он, что жизни новой
Пришла желанная пора.
Неясный трепет ожиданья,
Страх неизвестности немой,
Как будто в первое свиданье
Спознались с гордою душой
[16, 523].

И, поскольку читательское ожидание нарушено, фабула становится особо интригующей. В «Демоне» присутствует определенная заданность: романтический характер строится на одной-единственной, «идеализирующей» черте, в отличие, скажем, от реалистического «Героя нашего времени», где выступает уже многоуровневость личности (пять речевых масок Печорина, согласно Е. Г. Эткинду [35]). В данной ситуации это – беспредельное одиночество, замкнутость на себе.

Но сам же автор эту романтическую однозначность и разрушает: фактически традиционный, «одномерный» Демон – лишь *экспозиция*, предваряющая будущий событийный сдвиг. Сюжет состоит вовсе не в вымышленном «философском поиске» героя, а в том, что *автор заставляет своего героя стремиться «вочеловечиться»*, пережить градацию от надежды на счастье (*завязка*) – через пьянящее ощущение надежды на взаимную любовь (*развитие действия*), до прикосновения к Тамаре (*кульминация*), которое заканчивается ее гибелью. Демон снова замкнут, как в магический круг, в свое неизбежное одиночество (*развязка*) и, извергаемый мирозданием, впадает в состояние еще более глубокого, бесповоротного отчаяния.

Итак, Демон обольщал самого себя, надеясь вочеловечиться через обладание Тамарой. Пусть и томящийся в своей одинокой бесплотности, он остается убийцей и обманщиком, и он не прощен.

Молодой поэт, вкусивший соблазна бескрайнего индивидуализма Модерна, «отрывается от сатаны», невзирая на всю безмерность страдания последнего, и это отлично от позиции Барона, породившего девятый вал соперничества страждущему Духу Зла. Дальнейшая эволюция «демонического героя» – четко отчужденный от автора Печорин из «Героя нашего времени», погруженный в иное художественное пространство и характеризующийся принципиально иным способом художественного обобщения, суммой иных, «романных» приемов психологизации.

Примечания

- ¹ Видимо, тут сказалась древневосточная практика не сосредотачиваться на негативном. История о бунте сатаны и восстании ангелов против Бога содержится не в Библии, а в древнееврейском апокрифе «Зогар». Образ сатаны как воплощение «чистого зла» сформировался у средневековых христианских теологов (Фома Аквинат и др.). Позже, на этой основе, он живописуется и в оккультной литературе (см., напр., «Об обманах демонов» И. Вейера: автор трактует демонов как злобных врагов человеческого рода и подчеркивает искаженность их картины мира: «ныне же очи ума их притуплены, словно у глядящего на лик солнца сквозь густые тучи или черный туман»; § 8).
- ² Усиленные поиски ересей начались уже с XII века, но именно Ренессанс пролагает дорогу настоящему культу дьявола. «Гуманисты теснили бога, чтобы очистить место для человека. Но в сознании массового обывателя это место занял сатана. XVI–XVII вв. историки называют «золотым веком Сатаны», «взрывом дьяволизма» [19, 54].
- ³ Уже св. Августин говорит об испорченности человека первородным грехом. Но этот взгляд унаследовал и развил кальвинизм; поэтому следует упомянуть о конкретной роли Байрона, безрезультатно воспитывавшегося в этом суровом учении: поэт-богоборец как никто повлиял на окончательное формирование концепции человека в Модерне.
- ⁴ Вот несколько основных утверждений Е. Пульхритудовой: «... чтобы разобраться в философском содержании поэмы, нам необходимо взглянуть в душевный мир Демона, в царствующие в этом мире законы, отразившие те общие законы бытия и особенности жизни человеческого общества, которые анализируются Лермонтовым» [28, 77] (? С. А.). Исследовательница неоправданно наделяет Демона развернутой «диалектикой души» в духе реализма: «Психологический портрет Демона зрелых вариантов поэмы – от первой кавказской редакции 1838

г. до ее последней переработки в 1841 г. – это как бы живое воплощение диалектики бытия, непрерывное столкновение противоположных начал. Внутреннее беспокойство, неустанное биение и развитие мысли, прерываемое яростными вспышками страстей, эмоциональными катастрофами ...» [28, 78]. Далее утверждается: «И вечное движение «без руля и без ветрил» астральных миров, и воплощенная в Демоне стихия вечного движения связаны в поэме друг с другом. Душа героя — микрокосм, отразивший законы, господствующие в бесконечной вселенной» [28, 79]. Т. е., Лермонтову приписана материалистическая онтология.

⁵ К таким вещам Лермонтов относился иронически: «К тому же я совсем не моралист, Ни бла-
га в зле, ни зла в добре не вижу» (поэма «Сашка»).

⁶ Серафим Саровский, современник Лермонтова († 1833), пишет: «... они пытаются погубить
тварь изнутри, склоняя человеческую свободу ко злу» [цит. по: 17, Глава VI. Образ и подобие].

⁷ Вопреки распространенному, восходящему к эллинскому миру, представлению, будто сфера
нечистых духов – инфернальная бездна, Новый Завет мыслит их обиталищем «аер» – атмо-
феру, населенную «духами злобы поднебесной» (Еф. 2:2; 6:12). Именно они, согласно учению
о посмертных мытарствах души, пытаются препятствовать восхождению ее в рай. Так что
лермонтовский Демон, созерцающий сияющую точку Казбека из немыслимой космической
высоты, как раз «на своем месте».

⁸ Трактовка проблеми «люди и ангелы» в Библии не всегда однозначна. Согласно иудаистско-
му взгляду, ангел, в том числе и падший, – это лишь посланник Бога (*гебр.* מַלְאָכִים), одномо-
ментный импульс, лишенный психологической сложности, присущей человеку, задуманно-
му Творцом как более сложное существо. Но в христианстве считается, что ангелы наделены
свободой воли и способны на самостоятельные решения.

Список использованных источников

1. Алексеев Д. «Демон». Тайна кода Лермонтова / Д. Алексеев. – М. : Гелиос АРВ, 2012 г. – 368 с.
2. Алексеев П. В. Восточный текст в поэтике М.Ю. Лермонтова / П. В. Алексеев // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – № 374. – С. 7–10.
3. Балла О. Психотерапевтическая утопия и проект Модерна / Ольга Балла. – Знание – сила». – 2005. – № 12. – С. 29–35.
4. Васильев С. А. О незамеченном библейском источнике поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» / С. А. Васильев // Филологические науки. – 2005. – № 3. – С. 24–32.
5. Герасименко Л. А. «Демон» Лермонтова и традиции философско-символической поэмы романтизма / Л.А. Герасименко // Славянские чтения. – В. 3. – М-лы научно-технич. конф. – Кишинэу : Славянский университет республики Молдова, 2005. – С. 83–88.
6. Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л.: Худож. лит-ра, 1940. – 233 с.
7. Гинзбург Л. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. – М. : INTRADA, 1999. – 415 с.
8. Дионисий Ареопагит. О Небесной иерархии // Мир Ангелов и демонов и его влияние на мир людей / Дионисий Ареопагит. – М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2006. – С. 374–375.
9. Добин Е. С. Жизненный материал и художественный сюжет / Ефим Семенович Добин. – Л. : Сов. писатель, 1956. – 332 с.
10. Дьяконова Н. Я. Лирическая поэзия Байрона / Нина Яковлевна Дьяконова. – М.: Наука, 1975. – 168 с.
11. Зайцева И. А. Формирование художественного психологизма в прозе М. Ю. Лермонтова / Ирина Аркадьевна Зайцева: дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук: спец. 10.01.01– русская литература. – М. : Ин-т мир. лит. им. А. М. Горького, 1983. – 200 с.
12. Захаријева И. Религиозно-нравственный ракурс осмысления поэзии М.Ю.Лермонтова (Вл. Соловьев, Дм. Мережковский, Д. Андреев) / Ирина Захаријева // Болгарская русистика. – 2007. – № 3–4. – С. 36–42.
13. Зотов С. Н. Художественное пространство – мир Лермонтова / Сергей Николаевич Зотов: дисс. на соиск. уч. ст. докт. филол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература. – Таганрог: Таганрогский гос. пед. ин-т, 2001. – 399 с.
14. Как в свете христианского учения можно оценить «Демона» М. Ю. Лермонтова? Отвечает иеромонах Иов (Гумеров) [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/answers/6861.htm>
15. Карельский А. В. От героя к человеку (Развитие реалистического психологизма в европейском романе 30–60-х годов XIX в.) / Альберт Викторович Карельский // Вопросы лит. – 1983. – № 9. – С. 81–122.

16. Лермонтов М. Ю. Демон. Восточная повесть / Михаил Юрьевич Лермонтов // Собр. соч. – В 4-х т. – М. – Л., АН СССР, 1959. – Т. 2. Поэмы. – С. 504–541.
17. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия восточной церкви / В. Н. Лосский. [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.vehi.net/vlossky/06.html
18. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Юрий Михайлович Лотман. – СПб : Академический проект, 2002. – 544 с.
19. Лотман Ю. М. Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX в. / Юрий Михайлович Лотман // Избранные статьи: В 3 т. – Т. 2. – Таллинн: Александра, 1992. – 480 с.
20. Лотман Ю. М. Литература и мифы / Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, Е.М. Мелетинский // Мифы народов мира: Энциклопедия. – В 2 т. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 2. – С.58–65.
21. Мень А. В. Исагогика : Курс по изучению Свящ. Писания. Ветхий Завет / Александр Владимирович Мень. – М. : Фонд им. А. Меня : Общедоступ. правосл. ун-т, 2000. – 631 с.
22. Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет / Дмитрий Сергеевич Мережковский. – М. : Сов. писатель, 1991. – 489 с.
23. Назаров М. Между пророком и демоном / Михаил Назаров // Ragus. – 2013. – Вып. 25. – Электронный ресурс. – Режим доступа: ragus.ruspole.info/node/4448
24. Нестор, иеромонах. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания / иеромонах. Нестор (В. Ю. Кумыш). – СПб. : Д. Буланин, 2007. – 173 с.
25. Нольман М. Лермонтов и Байрон / М. Нольман // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сб. 1-й. – М. : ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. – С. 466–515.
26. Отто Р. Священное. О рациональном в идее божественного и его соотношении с иррациональным / Рудольф Отто. – СПб : Изд-во СПбГУ. – 2008. – 274 с.
27. Пигалев А.И. Деконструкция денег и постмодернистская концепция человека / Александр Иванович Пигалев // Вопросы философии. – 2012. – № 8. – С. 50–60.
28. Пульхритудова Е.М. «Демон» как философская поэма / Е.М. Пульхритудова // Творчество М.Ю. Лермонтова. – М. : Худож. л-ра, 1964. – С. 76–105.
29. Семенова М. Л. Лермонтов и Байрон: к вопросу о типологии романтического героя : Мария Леонидовна Семенова: дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук : спец. 10.01.01, 10.01.03 : М. : Коломен. гос. пед. ин-т, 2003. – 207 с.
30. Соловьев В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / Владимир Сергеевич Соловьев. – М. : Книга, 1991. – 573 с.
31. Удодов Б. Т. Психологизм в творчестве М. Ю. Лермонтова / Удодов Борис Тимофеевич // Вопросы поэтики литературы и фольклора. – Воронеж : Изд-во Воронежск. гос. ун-та, 1976. – С. 117–137.
32. Федоров А. В. Введение в литературоведение. Учебник для вузов / А. В. Федоров. – М. : Оникс, 2007 (раздел «Романтический психологизм»).
33. Фохт У. Р. Лермонтов: Логика творчества / Ульрих Рихардович Фохт. – М. : Наука, 1975. – 190 с.
34. Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова // Борис Михайлович Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. – Сб. ст. – Л. : Худож. лит., 1986. – 456 с.
35. Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв. / Ефим Григорьевич Эткинд. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 448 с.

Summary. The paper investigates the narratological aspect of romantic angle in the psychology of Lermontov's poem «The Demon», which is seen as a shining expression of attitude of Modern's era. Events are constructed so that the Demon is depicted as being doomed to forever remain in the magic circle of selfishness and alienation that goes against the tradition of the Byronic apology godless rebellion. Going beyond the romantic, simple character did not take place, and this is due in preserving traditional Christian axiology, not allowing «Satan's forgiveness». Demon is not saved through their free will and a desire to humanize – he tried to achieve results too futile. Lermontov's Satan, even suffering, even languishing in his lonely ethereality – remains a murderer and a liar, and he has not forgiven, he – punished. And this brings us back to the denouement to a starting point – and even limitless repeatedly amplified loneliness outcast Demon. The young poet, who had the full taste temptation boundless individualism Modernity renounces, figuratively speaking, of Satan, in spite of all the immensity of the suffering of the latter, and it should be noted the fundamental difference between the position of the Russian poet and of the position of Byron breed in Europe a real tidal wave of empathy suffering Spirit Evil.

Keywords: biblical story, the image of the Demon (Satan), romanticism, idealization as a way of artistic generalization.

Отримано: 16.07.2014 р.

РОЛЬ «ФИКТИВНОГО» АВТОРА В РОМАНЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

У статті розглядаються різні засоби авторської репрезентації у романі Лермонтова «Герой нашего времени» у взаємовідносинах автора і образу автора, автора і оповідача. Ускладнення оповідної техніки призводить до появи декількох наторів, зміни героїв-оповідачів, появи оповідачів-«посередників». Спостерігається оповідна інверсія, дублюєність «автор – герой» замінюється триадою «автор – оповідач – герой». Норотивна система лермонтовського роману представлена образом фіктивного автора, який виконує функцію творця тексту або веде оповідь, стилізовану під сповідь, щоденник.

Ключові слова: натор, фіктивний оповідач, автор, герой.

Способы проявления авторского сознания и авторской позиции в разные эпохи, как известно, меняются. В XIX веке важнейшей составляющей повествования становится «драматический» элемент – рассказ и показ событий сочетаются, голос автора нередко устранен, наблюдается усложнение повествовательной техники, когда в рамках одного произведения функционирует несколько нарраторов и происходит смена лиц повествования. Такая сложная нарративная схема представлена в лермонтовском романе.

Стремясь к максимальной «объективированности» героя, М.Ю. Лермонтов отказывается от одного нарратора и вводит в текст повествователей-«посредников». Это странствующий офицер, ведущий свои путевые записи («Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие» к «Журналу Печорина»), штабс-капитан Максим Максимыч, рассказывающий историю Бэлы и Печорина («Бэла»), и сам Печорин («Журнал Печорина»).

Нарративная система в лермонтовском романе представлена образом фиктивного автора-нарратора, берущего на себя функцию создателя предлагаемого текста и ведущего повествование от первого лица (Максим Максимыч, странствующий офицер), повествование от «я-рассказчика» стилизовано под исповедь, дневник («журнал» Печорина). Чаще всего повествование, представляющее рассказ нарратора, не выражает авторскую позицию. По справедливому замечанию Цв. Тодорова, повествование от первого лица «не только не проясняет облика повествователя (то есть «реального» автора. – А.А.), но, наоборот, скрывает его. И всякая попытка прояснить его ведет лишь к еще большей маскировке субъекта процесса высказывания. Этот вид текста, открыто признавая себя текстом, скрывает свою текстовую природу» [9, 77]. Таким образом, Лермонтовым создается условность литературной формы, заведомо игровая установка «реального» автора, которая предполагает использование авторской маски. «Повествователь» становится фиктивным «заместителем» автора. Он не просто ведет повествование, но и воссоздает события, участником которых он был (Максим Максимыч в «Бэле»), или «фиксирует» прожитое в собственном дневнике (Печорин). В связи с вышесказанным, обратим внимание на особый характер лермонтовского повествования.

Предмет слова-высказывания повествователя в романе – «книга» офицера, состоящая из повестей «Бэла», «Максим Максимыч», автором которых он является, и отрывков из журнала Печорина. Свою «книгу», а именно так в «Предисловии» к «Журналу Печорина» определил жанр своего произведения офицер, он назвал «Герой нашего времени». Другими словами, слово-высказывание повествователя в романе оформлено как слово-высказывание офицера («книга»). О возникновении ее офицер несколько раз упоминает в первых двух повестях. Так, он стремится «вытянуть» «историчку» из Максима Максимыча, поясняя, что это «желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям» [5, 201]. В «Максиме Максимыче» указывает, что эта «историчка» – уже звено в «цепи повестей»: «...я, для развлечения, вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей...» [5, 232]. Своеобразная очерковость подчеркнута в обращении к читателям: «Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки; следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле» [5, 218]. Есть в «книге» и указание на время ее создания. Повесть «Бэла» заканчивается словами: «Мы не надеялись никогда более встретиться, однако встретились, и, если хотите, я расскажу: это целая история...» [5, 231]. Это замечание, а также содержание «Предисловия» к «Журналу Печорина» указывают, что «книга» возникла после тех событий, которые послужили для нее жизненным материалом, и после получения известия о смерти Печорина. Последовательность расположения частей «книги» «Герой нашего времени» воспроизводит последовательность знакомства офицера с личностью Печорина: сначала рассказ Максима Максимыча, потом собственные наблюдения и, наконец, журнал Печорина. Осмысление и оценка этого жизненного материала получили формулировочное выражение в за-

главии «книги» – «Герой нашего времени», предположительный разговор с читателем в конце «Предисловия» – планирование характера читательского восприятия Печорина. Предугаданная реакция («Да это злая ирония!») вскоре во многом оправдалась, чем в свою очередь объясняется появление «Предисловия» к роману в 1841 году, через год после первого его издания.

Итак, в нашем исследовании разграничиваются понятия автор романа и автор «книги». Автором романа «Герой нашего времени» является М. Лермонтов, автором «книги» «Герой нашего времени» – безымянный офицер, являющийся повествователем в романе («Бэла», «Максим Максимыч»). В научной литературе о романе М. Лермонтов отождествляется с офицером. Эта традиция восходит к статье В. Белинского о «Герое нашего времени»: «Здесь мы должны обратиться к «Предисловию», написанному автором романа к журналу Печорина» [1, 262]. Очевидно, что критик не стремился к терминологическому различению автора – творца романа и автора «книги».

Некоторые современные исследователи лермонтовского романа вслед за В. Белинским видят в офицере М. Лермонтова – «биографическую личность». Так, В. Мануйлов пишет: «Наконец появляется и сам герой книги. Единственный раз автор романа сталкивается с Печориным лицом к лицу» [7, 253]. Нечеткость наблюдается и в авторитетной «Лермонтовской энциклопедии». Л. Мелихова замечает: «В эту атмосферу (романа. – А.А.) не случайно включается и впоследствии «забытый» автором-повествователем вопрос о путевых записках о Грузии, с которого начинается роман» [8, 539]. Однако дальнейшее соседство термина «автор» со словом «роман» указывает на то, что говорится уже об авторе романа. Это в свою очередь привело к отождествлению биографического автора с повествователем, повлекшему за собой возникновение такой несообразности: «Не случайно начало романа, как и продолжение, автор получает сначала из уст, а потом и из рук буквально первого» [8, 540]. Вполне понятно, что автор романа не может получить «из уст, а потом и из рук» персонажа продолжение своего произведения.

Вопрос соотношения «между самим Лермонтовым, повествователем и Печориным, то есть между подлинным автором «Героя нашего времени», мнимым автором «Записок офицера» и вымышленным автором «Журнала Печорина» – требует особого рассмотрения», – пишет Э. Герштейн [4, 21]. Исследовательница отмечает: «Лермонтов не скрывался. В примечании к «Фаталисту» он заявляет, что это ему, Лермонтову, «добрый штабс-капитан» рассказывал историю похищения Бэлы Печориным» [4, 21]. Подкрепляет данный тезис Э. Герштейн ссылкой на Б. Эйхенбаума, который писал, что, отождествив себя с автором «Бэлы», Лермонтов «придал рассказанной там встрече с Максимом Максимычем совершенно документальный, мемуарный характер» [11, 258]. Конечно, в произведении в каждом его моменте являет себя его творец, и в этом отношении повествователь – это тоже автор, в том смысле, что это поэтическая форма его бытия. Но данный факт отнюдь не означает, что Лермонтову как «реальной биографической личности» вымышленный штабс-капитан мог что-то рассказывать.

В связи с рассуждениями Э. Герштейн возникает вопрос: почему автор «Записок офицера» оказывается «мнимым», а автор «Журнала Печорина» «вымышленным»? В романе они так же реальны, как реальные Печорин, Вера, Максим Максимыч и другие персонажи. Вымышленными они являются только с точки зрения Лермонтова и читателя как «реальных биографических личностей». Б. Томашевский в статье «Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция», отмечая соотношение автора, повествователя и героя, писал: «Осуждение типа дано в предисловии Лермонтова к роману и в предисловии «автора» к «Журналу Печорина». Тон оценки в обоих случаях одинаковый, что заставляет нас или заключить о психологическом тождестве выведенного в первой части романа «автора» с Лермонтовым или же предполагать в предисловии к роману наличие некоторой литературной маскировки» [10, 510]. Однако отметим, что психологическое тождество не означает тождества поэтического, творческого.

В исследованиях более позднего времени утвердилось мнение о необходимости различать автора романа и систему повествователей в нем. Так, Э. Веденяпина, автор статьи «Автор. Повествователь. Герой» в «Лермонтовской энциклопедии», исходит из существенного теоретического положения: «В прозе и поэмах Лермонтова значительное место принадлежит повествователю, ведется ли повествование от имени безымянного рассказчика или от первого лица. Повествователь у Лермонтова или излагает сюжет или вводит в действие, воссоздавая внешнюю обстановку («Демон», «Мцыри» «Тамбовская казначейша»), и служит существенной формой проявления позиции автора» [2, 25]. Такое понимание функции повествователя приводит исследователя к выводу: «отождествление повествователя с автором нередко ведет к сужению проблематики произведений...» [2, 25]. На наш взгляд, верная посылка остается не вполне реализованной, когда Э. Веденяпина обращается к роману «Герой нашего времени». Разграничение автора и повествователя позволило исследователю выдвинуть тезис о существовании в романе точек зрения автора, повествователя и героя, выраженных композиционно. К сожалению, этот важный тезис остался не развернутым. Возможно, все объясняется энциклопедическим характером статьи, ее размером. Подобным же образом обстоит дело и с другим положением. Э. Веденяпина не указывает, как разграничение автора и повествователя позволяет расширить проблематику романа.

Безусловно, автор определяет построение текста, фабулу, сюжет, все определено единством его личности и взгляда на мир, но читатель не имеет дела с автором «реальным», как создателем художественно текста, поскольку его «формальным» заместителем, как правило, становится нарратор, организующий повествование, определяющий последовательность изложения. И если, согласно В.В. Виноградову, «образ автора – это индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов» [3, 176], то повествователь – это не только «более или менее конкретный образ, присутствующий вообще и всегда в каждом литературном произведении, но и <...> воплощение того сознания, той точки зрения, которая определяет весь состав изображенного в произведении» [6, 200]. В связи с этим становится вполне очевидным, что повествователь, рассказчик не равен автору «реальному». Подчеркнем, что автор «реальный», скрываясь за маской нарратора, рассказчика, героя как автобиографического или автопародийного «двойника», не просто стремится к сокрытию собственного облика, но объективирует себя в образе эстетически возможного «другого», предпринимает попытку выхода за границы «реального» бытия, подчеркивая тем самым непроницаемость, индивидуальность своего «реального» образа.

Список использованных источников

1. Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова / В.Г. Белинский // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М. : АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом), 1954. – Т. 4. – С. 193 – 270.
2. Веденяпина Э.А. Автор. Повествователь. Герой / Э.А. Веденяпина // Лермонтовская энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 25 – 26.
3. Виноградов В.В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 2003. – 390 с.
4. Герштейн Э. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова / Э. Герштейн. – М. : Худож. лит., 1976. – 124 с.
5. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. / Под общ. ред. И.Л. Андронникова, Д.Д. Благого, Ю.Г. Оксмана / М.Ю. Лермонтов. – М. : Худож. лит., 1958. – Т.4.: Проза. Письма. – 594 с.
6. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя / Г.А. Гуковский. – М.-Л. : ГИХЛ, 1959. – 524 с.
7. Мануйлов В.А. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий / В.А. Мануйлов. – М.-Л. : Просвещение, 1975. – 267 с.
8. Мелихова Л.С. Стиль. Проза / Л.С. Мелихова // Лермонтовская энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 539–541.
9. Тодоров Ц. Поэтика / Ц. Тодоров // Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 37–113.
10. Томашевский Б. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция / Б. Томашевский // Литературное наследство. – М. : АН СССР; Ин-т лит. (Пушкинский дом), 1941. – Т. 43 – 44: М.Ю. Лермонтов. – С. 469–516.
11. Эйхенбаум Б.М. Литературная позиция Лермонтова / Б.М. Эйхенбаум // Литературное наследство. – М. : АН СССР; Ин-т лит. (Пушкинский дом), 1941. – Т. 43– 44: М.Ю. Лермонтов. – С. 3–82.

Summary. *The article highlights various representations of the Lermontov's novel "A Hero of Our Time" in the correlation of the author and the author's image, the author and narrator. Complications of narrative technique of the novel leads to the appearance of several narrators, heroes storytellers' changing, emergence of storytellers "intermediaries".*

Narrative system of Lermontov's novel is presented by 1) the image of fictitious author-narrator, who is the "creator" of the text and is a first-person narrative; 2) the story stylized as a confession blog (Pechorin's "journal"). This technique objectifies the work. There is a narrative inversion, duplet "author – hero" is replaced by a triad «author – narrator – protagonist.» So Lermontov creates literary form convention, game setting of the real author, which involves the use of the author's mask. «Storyteller» is a sham «substituent» of the author, he not only tells about the events, but also represents events that were witnessed (Maxim Maximovich in «Bella») or fixing their own life events and experiences in a journal (Pechorin's «journal»). This special character of Lermontov's narratives presented in this article is analyzed on the example of the nameless officer-narrator. The analysis allows to dilute the concept of «the author of the novel» (M. Lermontov) and «author» (unnamed officer narrator). This conclusion does not match the existing traditional point of view in Lermontov's study.

The proposed article emphasizes that the real author is «hiding» under the guise narrator, narrator-hero as autobiographical or autoparodial «double» to objectify themselves in the form of aesthetically possible «other» that allows you to go beyond real life.

Keywords: *narrator, fictitious author, the author, hero.*

Отримано: 15.08.2014 р.

ОСОБЛИВОСТІ МІЖМОВНОЇ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ ЯК ДРУГОЇ ІНОЗЕМНОЇ (НА БАЗІ АНГЛІЙСЬКОЇ) У ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ

Стаття присвячена розгляду особливостей прояву та подолання інтерферентних явищ на фонетичному, лексичному та граматичному рівнях при вивченні німецької мови як другої іноземної на базі англійської.

Ключові слова: інтерференція, перша іноземна мова, друга іноземна мова.

Глобалізаційні процеси, які відбуваються на сучасному етапі розвитку людства, якісно змінили відносини між окремими членами людської спільноти та державами, в результаті чого все активніше розширюються та зміцнюються контакти у всіх сферах життя. Безперечно, всі ці процеси безпосередньо пов'язані із мовою і тому питання оволодіння іноземними мовами, перш за все у загальноосвітній школі, є справді дуже актуальним.

Основною вимогою щодо знань та умінь учнів є формування у них комунікативної компетенції, тобто білінгва, який володіє рідною та іноземною мовами. У процесі спілкування ці мови (їх системи) впливають одна на одну, в результаті чого у них відбуваються певні зміни. Це явище прийнято називати інтерференцією. У зв'язку із введенням обов'язкового вивчення другої іноземної мови у загальноосвітній школі, у процесі її вивчення спостерігається не лише вплив рідної мови, але і першої іноземної, тобто, подвійна інтерференція. Результатом інтерференції часто є порушення взаєморозуміння між людьми у процесі їх спілкування, тому метою даної статті є виявлення причин і наслідків інтерференції у процесі навчання німецької мови як другої іноземної (на базі англійської), що впливають на успішність комунікації, а також пошуки шляхів її подолання.

Дослідженню різноманітних аспектів міжмовної інтерференції присвячено низку робіт вітчизняних та зарубіжних науковців – У. Вайнрайх, М. Михайлов, Є. Верещагін, К. Закирьанов, Ю. Жлуктенко, С. Семчинський А. Капуш, В. Комісаров, Т. Кияк та ін.

Для глибшого зрозуміння суті «інтерференції» звернемося до трактування даного поняття у науковій літературі. У лінгвістичну наукову літературу термін «інтерференція» вперше ввели вчені Празького лінгвістичного гуртка, маючи на увазі, що інтерференція є процес відхилення від норм контактуючих мов.

Проте у визначенні терміну мовної інтерференції немає повної єдності серед лінгвістів. Так, наприклад, для В. Розенцвейга інтерференція – це «порушення білінгвом правил співвідношення контактуючих мов, які виявляються у його мові у відхиленні від норми» [7, 33]. М. Затовканюк розуміє інтерференцію як проникнення елементів однієї мови до іншої, яке називають помилкою [4, 76-77]. За К. Закір'яновим, інтерференція являє собою перший з елементів двоступінчатої системи проникнення іншомовних елементів, що має епізодичний характер і розцінюється як відхилення від норми [3, 210]. Г. Зимовець пропонує визначати інтерференцію як процес виникнення змін у мові внаслідок взаємодії з іншою, що проявляється у появі інновацій [5, 7]. У лінгвістичному словнику знаходимо наступне визначення цього поняття: «Інтерференція (inter+ferio – торкаюсь, ударяю) – взаємне проникнення в мовлення білінгвів елементів різних рівнів двох мов, якими він володіє, що сприймається як іншомовний акцент. Інтерференція є відхиленням від стандартів рідної мови, мовленнєвою помилкою» [8, 211]. Основне джерело інтерференції – розбіжність у системах взаємодіючих мов у фонемному складі, правилах позиційної реалізації фонем, їхньої сполучуваності, інтонації, складі граматичних категорій і способів їхнього вираження тощо.

У методиці викладання іноземних мов інтерференція розглядається як негативний результат несвідомого перенесення попереднього лінгвістичного досвіду, як гальмуючий вплив рідної мови на іноземну мову що вивчається [10, 14]. Отже, узагальнюючи численні підходи, можна зробити висновок, що міжмовна інтерференція – це закономірне (психологічно зумовлене) явище змішування кодів на рівні мовленнєвої діяльності окремих дво- або багатомовних індивідів, що може відбуватись як у підсвідомому, так і в усвідомленому та змішаному режимах; може мати і негативний, і позитивний вплив на прагматичний задум міжмовного мовленнєвого акту або перекладацького трансферу.

Впродовж тривалого часу вважали, що міжмовна інтерференція відбувається лише в одному напрямі – з рідної мови на іноземну. Кінець цій думці поклала мовознавець Е. Мегісте, яка зай-

малася дослідженням проявів інтерференції у трилінгвів. Дослідниця дійшла висновку, що фактично лише одна з мов, якими володіє трилінгв, є «активною». За її дослідженням, це та мова, яку трилінгви використовують у повсякденній практичній діяльності (навчанні, професійній діяльності тощо) та якою вони активно спілкуються упродовж певного часу (від одного року й більше). При цьому їх рідна мова може переходити у розряд пасивної – мови винятково домашнього вжитку з обмеженим певною побутово-родинною тематикою лексиконом [9, 107]. Тоді є підстави стверджувати, що інтерференція може відбуватися не з рідної мови на іноземну, а з іноземної мови на рідну і навпаки. У даній статті розглядатимемо вплив рідної мови та англійської як першої іноземної на німецьку, яку учні вивчають як другу іноземну мову.

Як свідчить аналіз наукових джерел, у більшості випадків причини інтерферентних явищ можна визначити за допомогою порівняння різних мовних систем, а саме їх окремих аспектів: фонетичного, лексичного, граматичного а також семантичного, що є також важливим фактором успішності процесу комунікації. Отже, розглянемо особливості проявів різних видів лінгвістичної інтерференції. Лінгвістична природа фонетичної інтерференції закладена в особливостях структур і взаємовпливі фонетичних систем контактуючих мов і залежить від специфіки когнітивних процесів, які відбуваються у мовній свідомості білінгва під час іншомовної комунікації.

Фонетична інтерференція найбільш поширена на початковому етапі навчання і стосується як звукових, так й інтонаційних особливостей мови. Відмінності артикуляційної бази (лабіалізація німецьких голосних, твердий приступ, довгота/короткість тощо) визначають основні труднощі і помилки, які виникають в українців при засвоєнні голосних німецької мови. Проте, як свідчить практика, вплив української мови на німецьку на фонетичному рівні більше проявляється на середньому і старшому етапі, а на початковому етапі суттєвішим є вплив англійської мови, оскільки ці мови відносяться до однієї мовної групи і мають більше спільних ознак. Запобігати проявам фонетичної інтерференції допоможе порівняльна артикуляційна база англійської та німецької мови, оскільки будь-яка фонетична база є системою, і засвоюватися вона повинна як система, а не як окремо відібраний елемент. Тому фонетична інтерференція піддається корекції більшою мірою на початковому етапі навчання іноземної мови, проте формуванню фонетичних навичок учнів має приділятися належна увага і на старшому етапі вивчення мови. Специфічна потреба у вивченні проблем мовної фонетичної інтерференції зумовлена не тільки вимогами соціальної дійсності, а й когнітивними та соціокультурними чинниками, що визначають особливості взаємовпливу фонетичних систем контактуючих мов.

У процесі вивчення німецької мови як другої іноземної у загальноосвітній школі доцільно приділяти більше уваги вправам на диференціацію звуків рідної та німецької, а також англійської та німецької мов. Ці вправи повинні бути не лише рецептивними, а й репродуктивними, оскільки важливими є як розвиток фонематичного слуху учнів, так і вміння продукувати ці звуки.

Щодо лексичної інтерференції, то вона трактується Ю. Жлуктенком як усі зумовлені міжмовними зв'язками зміни у словниковому складі, функціях і статусі лексичних одиниць, що виникають під впливом контакту з іншою мовою [2, 129]. Природа інтерференції на рівні лексичних засобів найчастіше відбивається у таких формах: запозичення, які можуть бути чистими та змішаними; калькування слів і фраз, що охоплює кальки-утворення (нові лексичні одиниці) та кальки-поширення (виникнення у лексеми додаткового значення); зміни у значенні слова (семантичні запозичення); зміни вживаності лексичних одиниць; функціональна субституція різномовних лексичних одиниць [2, 131-160]. Зауважимо, що запозичення як явище лексичної інтерференції часто пов'язано зі звуковим і граматичним переоформленням (інтеграцією) запозичених слів і є реальною основою для виникнення інтерференції на інших рівнях мови – фонологічному і граматичному.

Слід враховувати те, що на вивчення другої іноземної мови виділяється менше годин, тому воно має відбуватися інтенсивніше, ніж вивчення першої іноземної мови. Оскільки, німецька та англійська мови є спорідненими, вони містять чимало подібних лексичних одиниць і це варто використовувати на уроці. Йдеться про те, щоб пов'язати у свідомості учнів ті слова, які стосуються елементарних сфер спілкування у всіх мовах, оскільки таким способом їх найкраще можна зберігати в пам'яті, пригадувати й активізувати. Створюючи такі контексти для спільного лексичного запасу англійської та німецької мов, можна використати різні способи запам'ятовування:

1. Візуальна опора (малюнки, підписані двома мовами до різних тем).

2. Впорядкування схем. Загальні поняття часто утворюють системи, відомі учням з рідної мови, які допомагають паралельно семантизувати лексику в двох мовах. Прикладами німецько-англійських відповідників можуть бути: числа, сторони горизонту, пори року, дні тижня, пори доби, кольори.

3. Протилежне значення. Пари слів із протилежним значенням, як показує досвід, запам'ятовуються легше, ніж коли слова вивчаються окремо. Приклади англійсько-німецьких відповідників: я – ти (англ. I – you; нім. Ich – du), високо – низько (англ. high – low; нім. hoch – niedrig), початок – кінець (англ. beginning – end; нім. der Beginn – das Ende) та ін.

Проте досить поширеним явищем є також подібність у звучанні слів у різних мовах та відмінність у їх значенні, тобто, «хибні друзі перекладача». Як показує практика викладання, учні досить часто припускають помилки при перекладі такої лексики як з німецької мови на українську, так і навпаки, напр., у таких словах, як der Konkurs – банкрутство (помилково перекладається як «конкурс» – нім.: der Wettbewerb), die Lektion – урок (помилково перекладається як «лекція» – нім.: die Vorlesung; значення «лекція» є на сьогоднішній день застарілим) тощо.

У німецькій та англійській мовах також є слова, які подібні за звучанням або за написанням, але мають різне значення і тому можуть бути неправильно вжиті або неправильно розпізнані. На рівні словникового запасу початкового ступеня таких лексичних одиниць небагато і тому немає великої небезпеки неправильного вживання «фальшивих друзів». На заняттях початкового рівня рекомендується звертати увагу учнів на такі лексичні одиниці в міру того, як вони трапляються в навчальних матеріалах (напр., become/bekommen, map/Mappe, gymnasium/Gymnasium). Слід застерегти учнів, що ці слова можуть бути вжиті неправильно, і пояснити різницю, використовуючи контекст.

Щодо інтерференції на граматичному рівні, то Л. Ковиліна виділяє два види граматичної інтерференції: морфологічну й синтаксичну [6, 4].

Морфологічна інтерференція визначається як відхилення від норми, яке спостерігається у мовленні, пов'язане з порушенням категоріальних ознак частин мови, що виникає під впливом відповідних категорій інтерферуєчої мови. Досить часто морфологічна інтерференція проявляється при перекладі таких конструкцій, які включають в себе прийменники, що відрізняються від українських відповідників тим, що вони виявляють різний обсяг значень, а також тим, що дієслова, іменники та прикметники в обох мовах мають різне прийменникове та відмінкове керування. Безприйменниковий переклад німецьких прийменників українською мовою зумовлений також тим, що німецькій мові властиве таке явище, як керування (прийменники виражають відношення між іменником та дієсловом, виступаючи зв'язковою ланкою між ними), яке в українській компенсується ширшою парадигмою відмінків, наприклад: sich beschränken auf (Akk.) – обмежуватися чимось.

Синтаксична інтерференція, як слушно наголошує В. Розенцвейг [7, 15], виявляється, насамперед, у заміні правил синтаксичного оформлення речення синтаксичною формою, характерною для однієї з контактуючих мов. Синтаксичній інтерференції можуть підлягати практично всі члени речення, порядок слів в реченні і її будова, якщо в цьому плані є відмінність між рідною, першою і другою іноземними мовами. При перекладі з української мови англійською або німецькою треба враховувати і те, що в реченнях різних мов існує певний порядок слів, усі члени речення можуть бути виражені різними частинами мови і повинні займати свої місця в реченні.

Наприклад, в українському реченні можна змінювати порядок слів: З цією компанією ми підписали контракт. Контракт ми підписали з цією компанією. Підписали ми контракт з цією компанією. В англійській мові використовується лише прямий порядок слів: We have signed the contract with this company. Щодо порядку слів у німецькій мові, то на відміну від англійської, він може бути прямим (наприклад: Wir haben den Vertrag mit dieser Firma abgeschlossen) або ж зворотнім (Mit dieser Firma haben wir den Vertrag abgeschlossen). Проте, слід пам'ятати, що у німецькому реченні відмінюване дієслово повинно бути тільки на другому місці. Саме ця синтаксична особливість, як показує практика, досить часто є джерелом помилок учнів, які вивчають німецьку мову, як другу іноземну після англійської. До характерних синтаксичних труднощів є вираження заперечення у реченні, яке в англійському або німецькому реченні використовується лише одне, в українському може бути їх декілька.

З метою уникнення граматичної інтерференції слід активніше використовувати вправи на ідентифікацію та диференціацію граматичних явищ української, англійської та німецької мови, виявлення подібностей і розбіжностей у їх функціонуванні.

Як показує аналіз наукової літератури та практика, у процесі вивчення німецької як другої іноземної в умовах контактування трьох (української, англійської та німецької), а інколи і чотирьох (української, англійської, німецької та російської) мов виникають як негативні для набуття мовного досвіду проблеми інтерференції рідної та першої іноземної мови, так і можливості для позитивного перенесення здобутого мовного досвіду на нову іноземну мову. При підготовці учителя до уроку німецької мови, яку вивчають як другу іноземну на базі першої англійської слід

пам'ятати, що навчання другої іноземної мови здійснюється на порівнянні або протиставленні лексики, граматики рідної мови, першої та другої іноземної мов. Тому для учителя важливим є опиратися на знання і досвід, набуті при вивченні першої іноземної мови, а також враховувати знання рідної мови.

Список використаних джерел

1. Д'яков А. С. Основи термінотворення: семантичні та соціолінгвістичні аспекти / А. С. Д'яков, Т. Р. Кияк, З. Б. Куделько. – К. : Вид. дім «KM Academia», 2000. – 218 с.
2. Жлуктенко Ю. А. Лингвистические аспекты двуязычия / Ю. А. Жлуктенко. – К. : Вища школа, 1974. – 176 с.
3. Закирьянов К. З. Двуязычие и интерференция / К. З. Закирьянов. – Уфа : Жизнь, 1984. – 344 с.
4. Затовканюк М. Н. Классификация явлений языковой интерференции (на материале лексики и грамматики) / М. Н. Затовканюк // Рус. яз. за рубежом. – 2-ге вид. – 1973. – С. 74 – 77.
5. Зимовець Г. В. Міжмовна інтерференція в умовах контактного білінгвізму: на матеріалі мови української діаспори / Г. В. Зимовець. – К.: Вища школа, 1997. – 196 с.
6. Ковылина Л. Н. Синтаксическая интерференция и способы ее изучения: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Л. Н. Ковылина. – К., 1983. – С. 4.
7. Розенцвейг В. Ю. Языковые контакты / В. Ю. Розенцвейг. – Л. : Наука, 1972. – 78 с.
8. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава: Довкілля-К, 2010. – 844 с.
9. Mägiste E. Selected Issues in Second and Third Language Learning. Language Processing in Bilinguals : Psycholinguistic and Neuropsychological Perspectives / E. Mägiste . – New Jersey : Lawrence Erlbaum Publishers, 1986. – P. 97–122.
10. Saunders G. Bilingual Children: from Birth to Teens / G. Saunders. – Clevedon: Multilingual matters Ltd, 1988. – 167 p.

Summary. The article deals with the features of display and overcoming of interference phenomena on phonetic, lexical and grammatical levels in the study of German as the second language based on English. Theoretical analysis of the scientific literature on interlingual interference allowed to achieve objectives of the study, i.e. to identify the causes and effects of interference in learning German as a second foreign language (based on English) that affect the performance of communication, and define ways to overcome it.

In linguistic research sources interlingual interference is interpreted as mutual penetration of elements in bilingual speech at various levels of the two languages, which the person speaks and which may affect both negatively and positively in learning of a foreign language.

The article focused on the investigation of primary (mother tongue (Ukrainian) and German as a foreign language) and secondary (English as the first foreign language and German as a second foreign language), or so-called dual language interference. It has been found that at the initial stage of learning German language is more effected by English as a first foreign language. The reason is that the German and English languages belong to the same group of Germanic languages and therefore have more similar features at all levels of language than German and Ukrainian. However, more senior stage showed the influence of the Ukrainian language on German, especially at the phonetic level, since students are in Ukrainian language environment and communicate in German mostly only during lessons at school (1-2 hours per week).

A different kind of exercises aimed at neutralizing of interference phenomena in learning German as a second foreign language are suggested in the article.

Key words: *interference, the first foreign language/ the second foreign language.*

Отримано: 19.07.2014 р.

АЛЛАН КВОТЕРМЕЙН У ХАГГАРДА ЯК ТИПОВА ПОСТАТЬ НЕОРОМАНТИЧНОГО ГЕРОЯ

У статті розглядається відмінність наскрізного героя пригодницьких романів Г.Р. Хаггарда від традиційного романтичного стереотипу Героя, способи «олюднення» персонажа та новий підхід до зображення природного середовища, яке формує людський характер. Взято до уваги міф про Великого Білого Мисливця, поширений в Африці в часи Хаггарда.

Ключові слова: *неоромантизм, протиріччя, типовий герой, героїчна поведінка, міф, традиційний стереотип.*

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями.

Якщо романтики намагалися трагічно героїзувати головного персонажа твору, то неоромантики, не відмовляючи йому у духовній величчї та здатності до титанічних зусиль, намагаються більше наблизити його до звичайних людей, зняти зайвий і штучний пафос, що вже сприймався як старосвітська «літературщина».

Формулювання цілей статті (постановка завдання).

Саме в цьому ракурсі не до кінця досліджено таку центральну постать романістики Хаггарда, як Аллан Квотермейн, який доволі часто сприймається в річищі інерції традиційного «романтичного» героя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор.

Доволі сказати, що спеціальних досліджень цієї теми не існує, і ми мусимо відштовхуватися в нашій розвідці від декількох непрямих вказівок в даному напрямку. Як пише В.А. Луков, творчий метод Хаггарда, так само, як й інших майстрів пригодницького жанру (Майн Рід, Честертон, Стівенсон, Конан Дойл та ін.), неоднозначний, зокрема тут характерний для європейського романтизму героїчний образ заміняється на образ «непомітної людини», дитини чи юнака тощо [2, 309]. Це пов'язано також і з характерною зміною функції пейзажного середовища. Якщо в класичному англійському романтизмі природа виступала як ідилічна пастораль (див.: 5), то в художньому світі циклу про Аллана Квотермейна природа сповнена потаємного панічного жаху, загадкова й ворожа людині. Боротьба з нею значно відрізняється від підстригання газонів та гілок в англійському парку. Суцільно героїчна постать в таких обставинах неминуче набувала б рис казковості, штучності.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття.

Тому ми розглянемо характер Аллана Квотермейна з погляду його складності, неоднозначності й, навіть, певного протиріччя між тією героїчною роллю, на яку визначило його «африканське» життя, та вдачею «англійського джентльмена», визначену походженням та культурою героя.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів.

Аллан Квотермейн широко відомий серед тубільців Африки як Білий Вождь, Нічний Вартовий. Втім, у романі «Чудовисько» його називають також «вісник Зікалі Великого», сам він, потрапляючи смакам тубільців та їхній любові до пишних титулів і таємниць, себе характеризує як «швидкокрилий Вітер, бо я приходжу без доріг, і ніхто не бачить ні приходу мого, ні відходу» [3, 106]. Саме його прагнення вбити Хоу-Хоу, якого не бачили очі жодної білої людини, цілком вкладається у цей алгоритм героїчної поведінки. Алланові хочеться здобути славу – так, вирушаючи в подорож за чудовиськом, він уявляє собі чучело Хоу-Хоу в Британському музеї з написом, який буде повідомляти, що його вбив Аллан Квотермейн: «Зі скромного невідомого мисливця я відразу стану знаменитим. У «Графіку» буде поміщений мій портрет. Я стою на повний зріст, поставивши ногу на груди переможеного Хоу-Хоу. Оце слава!» [3, 72]. І це знову цілком людське бажання, тим більше – для молодого чоловіка, що шукає пригод і готова йти назустріч невідомому.

Аллан відомий своєю хоробрістю. Іссикор, звертаючись по допомогу до Аллана, посилається на стародавнє пророцтво, за яким чудовисько вб'є «людина іншої раси, що бачить уночі, чоловік великої доблесті», додаючи: «Владико, зроби, як велить твоє відважне серце, слава про яке проникла в далекі краї» [3, 77-78]. Спочатку Аллан досить іронічно реагує на цю пропозицію, майже висміюючи її – він характеризує себе так: «я не відважний герой, а простий торговець і мисливець на диких звірів, ... не хочу ... вступати в поєдинок з якоюсь великою мавпою, якщо вона

існує, заради жмені блискучих камінчиків ... Шукайте краще іншу білу людину з котячими очима і сильнішу та хоробрішу» [3, 77]. Втім, Іссикор – вмілий маніпулятор, він знає, на яких психологічних якостях Аллана можна зіграти – і просить його врятувати Сибілу якщо не заради того, аби продемонструвати у черговий раз хоробрість, то заради доблесті та благородства, які йому притаманні.

Показово, що Алланові навіть сни сняться, як справжньому лицареві – про подвиги та рятування: «Усю ніч я бачив уві сні жахливого Хоу-Хоу. Мені снилося, що він живий і викликає мене на бій; снилося, що хтось благає мене визволити її (саме її, а не його) від влади звіра; снилося, що я б'юся з чудовиськом, і воно здолало мене і має відірвати мені голову» [3, 57]. Як ми побачимо в романі «Чудовисько», цей сон справдиться.

Аллан постає справжнім лицарем, зразком поведінки англієця XIX ст. Згадаємо зауваження Д. Менкоф, яка точно відзначає взаємини між лицарством, джентльменом та літературою у XIX ст. Дослідниця вказує, що англійська людина XIX століття симпатизувала лицарству, хоча інтерпретувала його вельми своєрідно: лицар слугував моделлю для джентльмена, «був комбінацією історичної традиції та нового вигаданого героя історичної літератури», «лицарство стало розумітися як маніфестація усього, що було за своєю природою гарного у людині, прикладалося до усього, що могло бути хорошим у суспільстві» [4, 175].

Слід сказати, що образ Аллана Квотермейна цікаво кореспондує з міфом про Білого Мисливця, який захищає беззахисних чорних тубільців від страхіть первісного існування. Цей міф складеться начебто паралельно з розвитком таланту Хаггарда, який жив у Південній Африці між 1875 и 1881 рр.: його перший роман про Квотермейна написаний у 1887 р. («Аллан Квотермейн: опис його подальших пригод і відкриттів у компанії за баронетом сером Генрі Куртісом, капітаном Джоном Гудом і таким собі Умслопогаасом»). А у 1898 р., в ході будівництва моста через ріку Цаво (Уганда), Джон Паттерсон, керівник будівництва, позбавив робітників-африканців від дев'ятимісячного терору двох левів-людожерів, застреливши хижаків. У 1907 р. він видав друком книгу про ці події «The Man-eaters of Tsavo» («Людожери з Цаво»), яка й конденсувала згаданий міф про Білого Мисливця, що склався на основі реальних подій у свідомості як тубільців, так і колонізаторів.

Усі ці фактори в сукупності (апеляція до хоробрості, благородства, намагання підтвердити свою репутацію серед тубільців, до яких, звісно, додається також незвичайна авантюра, яка завжди вабить Аллана) схиляють героя до рішення прийти на допомогу – адже «як я буду в старості озиратися на минуле з усвідомленням, що я упустив такий блискучий шанс і зійду в могилу, так і не дізнавшись, чи існує Хоу-Хоу, гроза чарівних Андромед і Сабіл, об'єднуючий у своєму огидному вигляді бога-фетиша, привида, демона і супергорилу?» [3, 78].

Тут знову герой демонструє виняткове почуття гумору, яке начебто й розвіює його героїчний ореол. Але це цілком вкладається в програму неоромантичного персонажа. Характерною ознакою образу героя Хаггарда стають риси звичайності, природні людські реакції. Алланові часто стає страшно (він неодноразово зізнається в цьому сам собі): «у мене перехопило подих, проте я вистояв твердо», «так жахливо, що у мене волосся стало дибом», «зізнаюся, мені зробилося моторошно», «я голосно скрикнув і мало не впав із страху» [3, сс. 64, 89, 90, 115 та числ. ін.]. Проте, як відомо, хоробрим є не той, хто нічого не боїться, а той, хто вміє перебороти свій страх. І Аллан, незважаючи на страх, завжди рушить вперед: з одного боку, намагаючись подолати власний страх, але з іншого – відчуючи відповідальність за цілу націю, яку він представляє (та й знаючи особливості тубільців, що не прощають слабкості білим): «Якби я був сам, можливо, підібгав би хвоста і пішов би назад болотом, над яким принаймні світило сонце, і далі через пустелю до своїх волів і воза. Але в присутності прекрасного Іссикора і його миримидона моя англосаксонська гордість не давала змоги відступати» [3, 87].

Втім, пам'ятаючи про гордість англосаксів, Аллан віддає належне і природній кмітливості африканців. Потрапляючи у безвихідні обставини, він міркує: «Моя винахідливість вичерпалася, але залишався Ханс із його інстинктом дикуна, що нерідко вів його до мети швидше, аніж усі мої мудрування цивілізованої людини» [3, 124]. У розмові з Зікалі він висловиться з цього приводу ще відвертіше: «Я зовсім не вважаю, що ми кращі за них» [3, 70]. Мова йшла про дикунів з їхніми, здавалося б, примітивними для білої людини традиціями та релігією.

Процитовані вище уривки дають змогу зробити висновок про те, що центральний герой Хаггарда позбавлений того, що класик реалізму Ч. Діккенс називав «островізмом» – намаганням англійцеві відчувати свою вищість за будь-яких умов, схильності визнавати лише англійське природнім та таким, що має право на існування. Адже, як говорив класик англійської літератури, гордість за свою країну та патріотизм – речі законні, але «надзвичайно важливо для будь-якої країни, аби гордість ця не зробилася джерелом різноманітних упереджень та марновірств, оскільки в них немає нічого вартого поваги, але навпаки, вони чи безглузді, чи несправедливі» [1,

348]. До речі, один з рецептів Діккенса позбутися «островізмів», багато в чому зумовлених саме «географічним положенням островітян» – «якомога більше спілкуватися з іншими народами» [1, сс. 348, 356].

Аллан не дуже любить зізнаватися у власних похибках (слабкостях) – коли він згадує про велетенського слона, надзвичайного за розмірами, приятелі запитують його, чи зумів він вбити слона. «Аллан кризь засмагу і зморшки зарум'янів і різко відповів, втрачаючи свою звичну добродушність: «У мисливця не питають про результат полювання, якщо він сам не розповідає» [3, 41].

Втім, він не відмовляє собі у їдкому зауваженні своєму приятелю: «Я помітив, що ви промахнулися у вісім фазанів поспіль» [3, 81].

Водночас твір «Чудовисько» насичений – при усій глибині й соковитості «локального», африканського колориту – ще й традиційними для європейської літературно-митецької свідомості античними алюзіями. Вони зазвичай згадуються в такому контексті, що вочевидь мають підкреслити освіченість головного персонажа – Аллана (адже пам'ятаймо, що це були часи, коли знання, скажімо, античної міфології було однією з елементарних ознак освіченої людини). Коли Зікалі розповідає Алланові історію, пов'язану з жертвопринесенням на честь Хоу-Хоу прив'язаної до скелі красивої дівчини, на думку Аллану одразу спадає історія про Андромеду та Персея, що її врятував. Можна сказати, що фабула «Чудовиська» і є черговим втіленням цього давнього античного міфу, хоча очевидний спочатку Персей (Іссикор, наречений Сабіли Прекрасної) виявився жалюгідним боягузом, і рятувати красуню доводиться Алланові, який не має наміру одружитися з нею. Тим не менш, інші складові міфу – чудовисько, скеля, жертвопринесення, красуня – наявні. «Ця розповідь про Хоу-Хоу була абсолютно тотожна. Дівчину прив'язували до скелі; з моря – або, точніше, з озера – з'являється чудовисько, захоплює її, і всі забезпечені від біди. Мабуть, думав я, стародавній міф потрапив якось до Африки» [3, 72-73].

У країні веласів тече Чорна річка, яка нагадує Алланові річку у царстві мертвих стародавніх греків: «Мені здалося, що ми підходимо до похмурого Стіксу, через який човен Харона відвезе нас на підземні поля» [3, 87].

Ясна річ, що, будучи християнином, Аллан іноді в найнеочікуваніших обставинах згадує біблійні сюжети чи богослужіння.

Чуючи ревіння волів, він прокидається, думаючи «про пророка Самуїла, дивуючись, чому мені спав на думку це суворий патріарх і священик? Проте, добре знаючи Старий Заповіт, я пригадав обурення державного провидця, коли він почув рев амалікитянських биків, яких Саул побажав віддати з'їсти народу. Як описували б цю подію зулуси?» [3, 73]. Під час язичницького жертвопринесення, коли жерці на скелі Пожертв прив'язували чергову Святу Наречену, що мала стати поживою для Хоу-Хоу, він думає: «цієї ночі я благословляв туман, як це мовиться в одному нашому церковному псалмі – або там, здається, навпаки: туман виславляє Господа» [3, 133].

Аллан ніколи не вихваляється власними знаннями, але подумки часто шукає історичні паралелі до того, що він бачить на власні очі.

Так, коли на землях веласів він з Хансом потрапляє на острів зі скам'янілими створіннями, на які перетворилися люди та тварини під час виверження вулкану, в його пам'яті, як і будь-якої освіченої людини, впливає очевидна паралель: «Нові Геркуланум і Помпея!» [3, 102]. Також майже мимоволі спливають в його свідомості латинські вирази – коли його пригощають вином у небезпечній обстановці, він боїться видати свої справжні плани, оскільки «пригадав стародавнє латинське прислів'я, що вино відкриває душу» [3, 111].

Висновки з даного дослідження і перспектива подальших розвідок у даному напрямку.

Таким чином, Хаггард змальовує характер, далекий, по суті, від романтичної ідеалізованості, й можна твердити, що його неоромантичний метод включає певне врахування досвіду реалізму XIX ст. та врахування читацьких очікувань, визначених впливом останнього. Однак, звичайно, ця обставина потребує більш докладного вивчення.

Список використаних джерел

1. Діккенс Ч. Островізми // Діккенс Ч. Собр. соч. [Текст]: В 30-ти т. / Чарльз Діккенс. – М. : Гослитиздат, 1957-1963. – Т. 28. – С. 348–356.
2. Луков В.А. Неоромантизм / Вл.А. Луков // Энциклопедия гуманитарных наук. – 2012. – № 2. – С. 309–312.
3. Хаггард Г.Р. У серці Африки, або Пригоди Аллана Квотермейна / Генрі Райдер Хаггард. – Харків: ВД «Школа», 2006. – 496 с.
4. Mancoff D.N. The Arthurian Revival in Victorian Painting. A diss. ... of d-r of philosophy / Debra N. Mancoff. – Evanston, Illinois: Northwestein University, 1982. – V. 1, 2. – 823 p.

5. Martin S. Poets in the Landscape: The Romantic Spirit in British Art / Simon Martin. – L.: Martin Butlin & Robert Meyrick, 2007. – 120 p.

Summary. The article analyzes the difference of G.R. Haggard's adventure novels "through" hero in comparison to a traditional romantic stereotype of a Hero, the methods of "humanizing" of the character and a new approach to the image of natural environment that forms human character. The factor of a historical and cultural character has also been taken into consideration – especially the myth about Large White Hunter, widespread in Africa in the days of Haggard.

Neoromanticism, not denying the spiritual greatness of the Hero and his ability to the Herculean effort, tries to bring him closer to the ordinary people (a child or a young man) and to remove excess and faux pathos. The central figure of the Haggard's novels, Allan Quatermain, who is quite often perceived as the traditional "romantic" hero, is being viewed in this context.

Haggard's creative method is rather ambiguous; in particular (typically for European romanticism) the heroic image is replaced by the image of an "ordinary person". The nature is full of secret panic terror; it is mysterious and hostile to a man in the literary series of works about Allan Quatermain.

The article also examines the character of Allan Quatermain in terms of its complexity, ambiguity and even a certain contradiction between the heroic role that has been defined by his "African" life, and his "English gentleman" character, defined by the hero's origin and culture.

Allan is a true Knight; his behaviour is the model behaviour of the 19th century Englishman, who sympathized knighthood, though with quite a peculiar interpretation. A Knight served as the model for a gentleman, he was a combination of historical tradition and the new fictional hero of historical literature, chivalry was construed as a demonstration of what was inherently good in a person.

Thus, Haggard portrays the character, far, in fact, from romantic idealizing, and you can say that its neoromantic method involves a consideration of the experience of the 19th century realism and consideration of readers' expectations determined by the influence of the latter. However, of course, this fact requires more detailed study.

Key words: neoromanticism, contradiction, typical hero, heroic behavior, myth, traditional stereotype.

Отримано: 2.08.2014 р.

УДК 821.161.1.09

Вечерок О.Н.

СПЕЦИФИКА ЖАНРА РАССКАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Г. КОРОЛЕНКО

У статті досліджується проблема жанрової класифікації літературних творів на матеріалі творчості В.Г. Короленка. Проаналізовано окремі оповідання, чия жанрова природа є дискусійною. Уточнюється їх жанрова приналежність, відзначаються специфічні риси та жанрові домінанти, що дозволяють віднести їх до того чи іншого типологічного різновиду.

Ключові слова: жанр, поліжанризм, жанрова домінанта, оповідання, нарис, новела.

Проблема жанровой классификации литературных произведений на сегодняшний день продолжает оставаться нерешенной. Немало затруднений вызывает, например, разграничение жанров повести и рассказа. Главным критерием в этом вопросе зачастую выступает объем содержания произведения. Под объемом содержания подразумевается, конечно же, не количество текста, а его качественные характеристики: степень проникновения в предмет художественного исследования, система образов, сюжетно-композиционная структура произведения.

Однако в литературе XIX–XX веков наблюдается так называемая «атрофия» жанров: вместо жестко регламентированных структур писателями все чаще используются синтетические формы, которые трудно отнести к какому-либо традиционному жанру. Данный процесс был обусловлен переменами, происходившими в окружающей действительности, в связи с чем традиционные жанры подверглись значительной модернизации. При этом авторское определение жанра зачастую носило условный характер. Среди факторов, повлиявших на трансформацию традиционных жанров и возникновение новых жанровых образований, немаловажная роль отводится читательской аудитории. Именно ориентация на читательскую аудиторию обусловила развитие таких малых жанров, как рассказ и очерк в литературе конца XIX – начала XX веков.

Исследуя развитие жанра рассказа в русской литературе XIX века, Г.Н. Пospelов указывает на влияние, с одной стороны, жанра новеллы, а с другой, – очерковой повествовательной тради-

ции. В связи с этим он разграничивает рассказы очеркового (описательно-повествовательного) и новеллистического (конфликтно-повествовательного) типа [5, 318].

Рассматривая проблематику и поэтику жанра русского рассказа конца XIX – начала XX века, В.Я. Гречнев отмечает такие свойственные ему черты, как краткость и содержательность, доведенные почти до схематизма, в творчестве Г.Н. Успенского; сгущенность повествования, интерес к индивидуальной психологии личности, оценочную позицию художника (экспрессию) в рассказах В.М. Гаршина. В 1870-е годы новатором в жанре рассказа выступил Гаршин, который разработал такие его формы, как философско-психологический рассказ, аллегорически-сказочный этюд или их «скрещенные». Психологизм в его произведениях передается не через внутренние монологи, как в предыдущие периоды литературного развития, а в косвенной форме – через «наложение» голоса героя на пейзажные зарисовки, портрет, интерьер, диалог и т.п. Исследователь отмечает, что особое внимание в рассказах Гаршина уделяется передаче «настроения» (эмоционального состояния) персонажа [1]. В этом же направлении осуществляет свои художественные поиски и В.Г. Короленко.

Характерной особенностью рассказа конца XIX века является, с одной стороны, усиление лирико-философского начала, что нашло выражение в лирических описаниях и размышлениях, философско-публицистических отступлениях. С другой стороны, рассказ испытал значительное влияние очерковой прозы. Очерк, как правило, ориентирован на аналитическое начало и приоритет факта перед художественным вымыслом. Однако некоторые писатели сознательно стремились представить художественный вымысел как достоверный факт, называя очерком произведение с вымышленными персонажами.

Модернизация жанра рассказа обусловила его специфику и в творчестве В.Г. Короленко, что несколько усложняет жанровую классификацию рассказов писателя. В частности, представляется достаточно спорным вопрос о разграничении жанров очерка и рассказа. Авторские жанровые определения часто не совпадают с мнением исследователей. В некоторых произведениях, которые сам Короленко называет очерками, значительное место отводится и вымыслу, и художественной обработке материала. В качестве основных критериев для разграничения таких малых жанров, как очерк и рассказ, на наш взгляд, следует взять за основу характер сюжета и предмет изображения.

Для рассказа характерна четко выраженная сюжетная структура, спокойное, без резких поворотов, развитие действия. Значительное место отводится описаниям (просторные пейзажи, детальные интерьеры, портреты), монологам; возможны лирические отступления автора-повествователя. Характеры персонажей раскрываются детально – в описании душевных состояний, настроений, чувств. Время в рассказе, как правило, разворачивается хроникально. Хронотоп рассказа почти всегда исторически и географически детерминирован. Основными сюжетобразующими мотивами чаще всего являются мотивы дороги и дома.

Иногда жанр определяет тип повествования. Начиная с 20-х годов XX века, в отечественном литературоведении выделяется такая разновидность рассказа, как сказ. Под сказом понимается чужая устная речь. Этот прием предполагает введение в сюжет повествования героя-рассказчика, который отличается от автора и не всегда выражает авторскую позицию. Он одновременно выступает в роли и повествователя, и действующего лица. Руководствуясь рассмотренными выше критериями, попытаемся уточнить некоторые «спорные» жанровые наименования произведений В.Г. Короленко и представить собственную классификацию его рассказов.

Произведения «Соколинец» и «Федор Бесприютный» сам автор объединил в своеобразный мини-цикл и дал им подзаголовок «рассказы о бродягах». В данном случае можно согласиться с позицией автора в определении жанровой принадлежности указанных произведений. К тому же, в рассказе «Соколинец» Короленко вводит образ рассказчика, используя сказовую манеру повествования.

Примечательно, что писатель не включил в упомянутый цикл такие произведения, как «Убиец» и «Марусина заимка», в которых также представлены образы бродяг. Думается, автор не случайно оставил рассказ «Убиец» без жанрового подзаголовка, поскольку этому произведению присущи черты новеллистического рассказа, художественного очерка и эпического цикла. Из-за сложности и нестандартности формы его трудно отнести к какому-либо традиционному жанру. Кроме того, полижанризм рассматриваемого произведения обусловлен еще и многосубъектностью повествования, вследствие чего очерковая повествовательная манера (от лица автора) сменяется художественной (от лица других персонажей). При этом В.Г. Короленко неоднократно прибегает к приему сказа, индивидуализируя речь рассказчиков и тем самым изменяя тип повествования.

Возникают трудности и в определении жанровой природы рассказа «Марусина заимка». М.П. Гущин в статье «О двух редакциях «Марусиной заимки» В.Г. Короленко» прослеживает этапы работы писателя над произведением. В первом издании, опубликованном в 1899 году, рас-

сказ називався «Маруся». Во втором издании (1903 г.) Короленко изменил название и дал ему подзаголовок «Очерки из жизни в далекой стороне». Он значительно сократил объем текста (вместо двенадцати глав их стало семь) и дал главам названия. Существенно был изменен и стиль повествования. «От рассуждений, столь характерных для народнической очеркистской беллетристики, – пишет исследователь, – В.Г. Короленко стремится в максимальной степени освободиться, благодаря чему рассказ, заключающий в своей композиции все элементы очерка, все же не является таковым. Проведенная во второй редакции индивидуализация образов придавала очерку характер рассказа» [2, 195].

И все же авторское жанровое определение кажется нам заслуживающим внимания, так как Короленко дал его уже во второй редакции рассказа. Если рассматривать каждую главу в отдельности, можно заметить, что они не однородны в жанровом отношении. Одни главы больше тяготеют к жанру рассказа, поскольку в них значительное место отводится эпическому повествованию («Бродяжий брак», «Пахарь Тимоха»), другие – к жанру лирического («Уголок», «Белая ночь») или нравоописательного («Война», «Степан») очерка.

В произведениях «Черкес», «Чудная», «Парадокс», «Мгновение», которые сам Короленко называет очерками, доминирует эпическое повествование, четко прослеживается центральный конфликт, представлена динамика образов главных персонажей. Сложность в определении жанровой природы данных произведений обусловлена их полижанровым характером. В этой связи представляет интерес классификация Г.Н. Поспелова, который подразделяет рассказы на два типа – очерковый и новеллистический и характеризует каждый из них следующим образом: «Очеркового типа рассказы обычно включают «нравоописательное» содержание, раскрывают нравственно-бытовое и нравственно-гражданское состояние какой-то социальной среды <...>. В основе рассказа новеллистического типа обычно – случай, раскрывающий становление характера главного героя. <...> Именно «романического» типа содержание и порождает в рассказах новеллистического типа их острую конфликтность и быстрые развязки» [5, 318]. Данная классификация позволяет дифференцировать рассказы В.Г. Короленко с учетом их полижанровой природы на основе доминирующих признаков.

К очерковому типу рассказа следует отнести произведение «Черкес», в котором, наряду с характерными признаками рассказа (конфликтной ситуацией, четкой сюжетно-композиционной структурой), присутствуют элементы нравоописательного и путевого очерка. Кульминационным эпизодом данного произведения является столкновение жандармских унтер-офицеров, сопровождающих ссыльного (героя-рассказчика), с черкесом. При этом главный герой повествования – черкес – представлен как эпизодический персонаж. В рассказе ни разу не упоминается его собственное имя. Благодаря такому приему Короленко создает собирательный образ сибирского «хищника» – типичного представителя преступной среды (герой-рассказчик сравнивает манеру его поведения с повадками тигра). Таким образом, нравоописательная проблематика в произведении выносится на первый план, а конфликт между конкретными персонажами приобретает обобщающий характер. На их примере писатель демонстрирует господствующие в Сибири неписанные законы – власть сильных и ловких «хищников».

Произведение «Прохор и студенты» (авторский подзаголовок «Повесть из студенческой жизни 70-х годов») по объему содержания (количеству действующих лиц, сюжетных линий, композиционной структуре) ближе к рассказу, чем к повести. Повествование в нем представлено одной сюжетной линией, связанной с образом главного героя – Прошки-жулика. Действие разворачивается в хроникальной последовательности. Значительное место отводится авторским описаниям, в том числе и характеристике главного персонажа. Центральное место в композиционной структуре произведения занимает эпизод встречи Прохора со студентами, в лице которых писатель изобразил представителей двух различных общественных классов – интеллигенции и народа.

Здесь, как и в рассмотренном выше произведении, встречаются элементы очерка – в описании нравов подмосковной деревни Выселки, в характеристике некоторых социальных типов, как, например, «мушкатеров» и «бутарей» (будочников): «Распуценная фигура, рыжий мундир, кепи с изорванным козырьком, красный нос – таковы были главнейшие внешние признаки этого вида, – пишет Короленко. – Любовь к вышивке, пристрастие к хорошей понюшке табаку и чрезвычайная беззаботность относительно внешних событий – таковы были главные особенности его характера» [3, 397]. Данное произведение также можно отнести к очерковому типу рассказа, поскольку изображение конфликтной ситуации и динамика образа главного героя сочетаются в нем с очерковыми зарисовками и нравоописательной проблематикой – темой взаимоотношений интеллигенции и народа.

Жанр произведения «Чудная» сам писатель определяет как очерк, однако исследователи часто называют его рассказом. Подобное расхождение между авторскими и исследовательскими определениями жанра обусловлено полижанровым характером произведения, которому присущи

черты и очерка, и рассказа, так как наряду с социальной проблематикой (темой народнического движения), развивается эпическая сюжетная линия, в центре которой – конфликт между двумя главными персонажами: ссыльной революционеркой Морозовой и унтер-офицером Гавриловым. Композиция произведения строится по принципу жанра путевого очерка. Однако эпическому повествованию и внутреннему конфликту героя-рассказчика (конфликту «прозрения») отводится центральное место, благодаря чему данное произведение (несмотря на авторский подзаголовок) скорее принадлежит к жанру рассказа, причем рассказа, объединяющего черты обоих типов – и очеркового, и новеллистического.

Новеллистический тип рассказа в малой прозе В.Г. Короленко представлен также произведениями «Парадокс» и «Мгновение», имеющими авторские подзаголовки «очерк». Их отличает, помимо доминирующей конфликтной ситуации, характерная для жанра новеллы асимметричная сюжетная структура – финальное событие по своей значимости равно всей предшествующей цепи событий [4, 389]. В подзаголовке к произведению «Парадокс» указывается, что это «очерк». Таким образом Короленко стремился подчеркнуть достоверность описываемых событий. Однако по своей структуре «Парадокс» ближе к рассказу, чем к очерку, так как его текст имеет четко выраженный сюжетный конфликт – конкретное событие, эпизод из жизни главных героев, кардинально меняющий их мировоззрение. В «Парадоксе» детально обрисованы образы персонажей. Рассказ имеет неожиданную развязку – «афоризм» безрукого калеки о том, что человек создан для счастья, звучит неожиданно как для героев, так и для читателей. Идейно-содержательный аспект произведения также представляется чрезвычайно важным. По своему жанровому содержанию «Парадокс» – философский рассказ, в котором рассматривается одна из важнейших философских проблем – проблема человеческого счастья.

Согласно авторскому жанровому определению рассказ «Мгновение» – тоже очерк. Однако, на наш взгляд, в данном произведении Короленко синтезирует элементы рассказа, очерка и новеллы. В композиционной «рамке» (разговоре офицеров, охраняющих тюрьму) преобладает очерковый тип повествования. Описания чувств, переживаний, эмоций главного персонажа переданы в импрессионистической манере, что также сближает произведение с жанром психологического очерка. Но художественное время в рассказе и его сюжет в большей степени тяготеют к эпическим жанрам. Очерк, как правило, сиюминутен, а временной промежуток в данном произведении охватывает несколько лет. Напряженный, драматичный, отчасти авантюрный сюжет с неожиданным финалом близок к новеллистическому. Следует заметить, что и центральная идея произведения – идея свободы как величайшей общечеловеческой ценности – выходит за рамки очерковой проблематики, так как рассматривается под философским, а не социальным углом зрения.

К новеллистическому типу следует отнести также рассказы «Мороз» и «Ат-Даван», хотя в них и присутствуют элементы путевого очерка. Сквозными мотивами в данных произведениях являются мотивы дороги и дорожных встреч, но ведущая роль принадлежит эпическому повествованию, в центре которого находится личностный конфликт главных героев. Большое значение имеют пейзажные и портретные зарисовки, авторские характеристики и рассуждения. Характеры персонажей раскрываются не только в их поступках, но и в диалогах, в описании душевных переживаний, настроений, чувств, эмоций. Психологический портрет героев, как правило, дается в ситуациях, связанных с проблемой нравственного выбора и его личностной мотивации и является доминантой жанрового содержания данных произведений.

Подводя итог, можно констатировать, что большинство рассмотренных нами произведений имеют полижанровый характер. Мы относим их к жанру рассказа с некоторой оговоркой на основе тех или иных доминирующих признаков. Жанр рассказа в творчестве В.Г. Короленко, в свою очередь, представлен двумя типологическими разновидностями: 1) рассказы очеркового типа, в которых доминирует нравоописательная проблематика («Черкес», «Проخور и студенты»); 2) рассказы новеллистического типа, где в центре внимания автора находится личность («Чудная», «Парадокс», «Мгновение», «Мороз», «Ат-Даван»), а доминантой жанрового содержания чаще всего является нравственно-философская идея – тема свободы, счастья, совести и т.п.

Список использованных источников

1. Гречнев В.Я. Русский рассказ конца XIX–XX века (проблематика и поэтика жанра) / В.Я. Гречнев. – Л. : Наука, 1979. – 208 с.
2. Гуцин М.П. О двух редакциях «Марусиной заимки» В.Г. Короленко / М.П. Гуцин // Научные записки Харьковского гос. пед. ин-та. – Харьков, 1940. – С. 187–197.
3. Короленко В.Г. Собр. соч.: в 5 т. / В.Г. Короленко. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1989. – Т. 1. – 624 с.
4. Короленко В.Г. Собр. соч.: в 5 т. / В.Г. Короленко. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1989. – Т. 2. – 632 с.

5. Литературный энциклопедический словарь [под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.

Summary. The problem of genre classification of literary works as exemplified in V.G. Korolenko's oeuvre is researched in this article. Concerning literary theory, we examine the criteria of genre differentiation of a story and a short story, a short story and a sketch, in particular, content wordage, narration type and etc.

The author of the article focuses on the specifics of story genre and its transformation into in the literature of the late XIX – early XX century, namely: on the process of the so-called «genre atrophy» – blurring of traditional genre boundaries – and emergence of polygenre creations, which can be attributed to one or another traditional genre with some reserve. In this regard the author considers it expedient to make a distinguish between typologic species of a story genre: stories of feature-story type of writing and stories of novelette type (based on the classification, offered by G.N. Pospelov).

The author of the article has carried out the analysis of separate pieces of work by V.G. Korolenko, which genre peculiarities are debatable, by virtue of their polygenre nature. This works such as «Sokolinets», «Fedor Beprijutnyj» (from the cycle «stories of strollers»), «Ubivets», «Marusina zaimka» (thematically gravitating towards designation cycle), works without genre definitions, as well as works having other genre subheadings such – as the short story «Prokhor and students», essays «Chudnaja», «Paradox», «Moment» etc.

On the basis of the mentioned above criteria there has been specified their genre affiliation (in this case – to the genre of the story), there have been marked the specific features and have been identified the genre dominants, allowing to assign them to one or another type (the essay or short story). Thus, given the nature of the plot structure, the system of images, features compositions, chronotope, issues such as the narrative the author offers his own typological classification stories V.G. Korolenko, with the caveat polygenre nature of the data products. Works «Prokhor and students», «Cherkes», which dominates slick character study problems, in our opinion, belong to the essay type of story, and «Chudnaja», «Paradox», «Moment», «Frost», «At-Davan», where the focus is the author personality, – a short story.

Key words: genre, polygenrism, dominant genre, story, essay, short story.

Отримано: 28.06.2014 р.

УДК 007 : 304 : 001

Волковинський О.С.

ЕПІТЕТНІ СТРУКТУРИ І ЛОГІЧНІ ОЗНАЧЕННЯ У ЗАГОЛОВКАХ ЯК ЗАСОБИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ЗМІСТУ В ХУДОЖНЬО-ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТАХ ОСТАПА ВИШНІ

У заголовках художньо-публіцистичних текстів Остап Вишня збалансовано поєднував два головних способи анонсування матеріалу: 1) використання спрощених (іноді схематизованих) логічних означень з метою наближення тексту до рівня малоосвіченого реципієнта; і 2) звернення до епітетних структур задля актуалізації та узагальнення змісту твору, для активації асоціативного потенціалу тексту.

Ключові слова: епітетна структура, заголовок, логічне означення, Остап Вишня.

Серед численних робіт, присвячених проблемам взаємозв'язків заголовка і публіцистичного тексту, виділимо найбільш характерні. Автори статті «Стратегія заголовка» розглядають заголовки як різновид тексту і зосереджують переважну увагу на тих його функціях, що забезпечують успіх комунікації [15]. Діалог про заголовкові стратегії підхоплює Ю. Корс, аналізуючи особливості називання статей в аспекті синтаксичної структури, формальних особливостей та інформаційної наповненості [16]. Різноманітні зв'язки між заголовком і текстом у залежності від жанрової специфіки стали предметом дослідження Т. Корошець [17]. Семантичне і структурне відновлення заголовка в тексті відстежує Х. Ленк [18]. Дослідниця тексту в плані міжкультурної комунікації Х. Норд звернула увагу на типи заголовків і їх відповідне функціонування в структурі цілого тексту [19]. На матеріалі сучасної преси Е. Лазарева скрупульозно розглядає особливості співвідношення семантики заголовка і тексту, подає комплексний виклад теорії заголовка [5]. В. Корнєв вивчає засоби локальної і глобальної зв'язності німецькомовного публіцистичного тек-

сту і повторну номінацію заголовка в тексті статті як один із засобів такої, глобальної зв'язності [4]. Аналіз механізмів перетворення інформації в системі «Заголовок ↔ Текст» дозволив А. Негришову зробити висновок про заголовок як фокусно-прогностичний сигнал у творенні газетного тексту [8]. М. Степанова говорить про те, що заголовковий комплекс є інформаційним насиченим компонентом структури інтерв'ю і забезпечує можливість виділяти основні типи інтерв'ю [13]. Відштовхуючись від функціонально-семантичної класифікації заголовків, І. Сиров також підкреслює важливу роль заголовків в організації тексту [14].

В аспекті вивчення журналістики як сфери реалізації соціальних комунікацій на межі ХХ – ХХІ століть посилюється увага до заголовка публіцистичних творів і у вітчизняній науці. Так, соціально-історичні особливості заголовків київських газет другої половини ХІХ – початку ХХ ст. аналізуються Е. Сибиренко-Ставроян [12]. Порівняльний аналіз якості «радянських», «американських» і «українських» заголовків здійснює О. Мелещенко [7]. Семантико-сміслові риси і функціонально-структурні типи заголовка в дискурсі мас-медіа зацікавили Л. Павлюк [9]. Особливості заголовку у структурі різножанрових публіцистичних творів О. Гончара скрупульозно розглядає В. Галич [2]. Головні властивості, функції і типи заголовків у структурі і змісті багатожанрової публіцистики М. Данька аналізує В. Садівничий [11]. Роль заголовка у смисловій організації англомовного журнального мікротексту-повідомлення і в репрезентації текстової інформації, а також логіко-семантичні відношення між заголовком і текстом встановлені в дисертації А. Коваленко [3].

Як бачимо, проблемами зв'язків між заголовком і текстом публіцистичних творів переймалися зарубіжні і вітчизняні дослідники. Однак ні ті, ні ті не звертали увагу на особливості функціонування епітетних структур і логічних означень у заголовках художньо-публіцистичних текстів Остапа Вишні. Тому в цій статті головну увагу зосередимо на проблемі функціональної взаємодії епітетних структур і логічних означень, які містяться в заголовках, задля актуалізації змісту художньо-публіцистичних текстів Остапа Вишні. Також головна мета статті зводиться до аргументації тези про важливу і специфічну роль епітетних структур і логічних означень в актуалізації змісту тексту, вже починаючи з його заголовка.

Стильові властивості порубіжних між публіцистикою і белетристикою текстів багато в чому можуть визначатися характером співвідношення логічних означень («epiteton necessarium» – необхідних для буквального уточнення ознаки) і епітетних структур («epiteton ornans» – умовно-образних якісних позначень). Таке співвідношення також дозволяє формувати сталі й аргументовані уявлення про тексти певного жанру чи конкретного автора. Основна природа загальної взаємозалежності логічних означень і епітетних структур визначається заголовком, у якому деталізується комунікативна роль складових елементів.

Особлива емпатична і експресивна функції епітетних структур і логічних означень у заголовках художньо-публіцистичних текстів Остапа Вишні 1919–1925 рр. доводиться фактом їх широкого використання. Підкреслення тієї чи тієї суттєвої ознаки вже в заголовку тексту дозволяло автору одразу визначати проблемно-тематичний кут зору на події та їхню інтерпретацію, а у підсумку – формулювати ідейний (подекуди політичний чи ідеологічний) висновок.

Детально вдалося розглянути 193 художньо-публіцистичних тексти Остапа Вишні періоду написання 1919–1925 рр. [1]. Загальна кількість художньо-публіцистичних текстів Остапа Вишні, які позначені присутністю епітетних структур або ж логічних означень у заголовку (до яких іноді включаються підзаголовки-коментарі), сягає 100 одиниць (52 %). А це більше половини від того, що аналізується. У 65 заголовках (34 %) містяться епітетні структури. Логічні означення в заголовковому комплексі зустрічаються 35 разів (18 %). Ці показники посвідчують важливість для художньо-публіцистичного мислення Остапа Вишні номінативного позначення ознаки того чи того явища.

Окремі заголовки художньо-публіцистичних текстів Остапа Вишні 1919–1925 рр. суміщають епітетні структури і логічні означення. Заголовок одного з дебютних фейлетонів Остапа Вишні («Демократичні реформи Денікіна», опублікований 2 листопада 1919 р. за підписом Павла Грунського) містить ускладнену структуру, у якій поняття (реформи) обрамлюється двома означеннями. Одне з них (*демократичні*) є частиною епітетної структури, інше (*Денікіна*) – логічного означення. Та навіть логічне означення наповнюється історичними, персоніфікованими і соціальними алюзіями, які посилюють художньо-белетристичне узагальнення матеріалу. Заголовок побудовано таким чином, що реципієнт не може одразу й однозначно встановити відношення автора до фактологічного матеріалу, авторську оцінку історичних реалій. Дещо прояснює ситуацію підзаголовок, у якому вказується на жанрові ознаки твору і який наповнюється іронічним пафосом: «(Фейлетон. Матеріалом для конституції бути не може)» [1, 44]. Жанрове позначення у підзаголовку покликане встановити відповідний кут сприйняття матеріалу для підготовленого читача. Подальше пояснення стає імпульсом для активації своєрідної комунікативної гри між автором і реципієнтом.

Сутність цієї гри полягає в тому, що автор продукує фактично два варіанти тексту фейлетону: один – втілений у знаково-зовнішній формі, другий – у підтексті і внутрішній формі. Щоб розібратися у змісті такої ускладненої структури, реципієнту доводиться вступати в уявний діалог з автором і весь час бути насторожі, не піддаватися спокусі спрощеного і буквального тлумачення тексту. Авторська оповідь про процедуру поділу землі між селянами знаходиться на межі між буквально-фактологічним значенням окремих фраз і умовно-емоційним їх тлумаченням загалом:

«У Денікіна справа далеко простіша! Приїжджає до села загін.

– Зібрати сход!

Зібрали.

– Хто хоче землі, – вперед!

Дехто виходить. Більшість землі не хочуть – не воруються!

Але (отут-то виявляється знання селянської думки) командир загону наперед знає, хто землі хоче.

Має такий список...

І все безземельні або малоземельні.

Викликає. Виходять.

Ділять...

Одному двадцять п'ять, другому п'ятдесят, а іншому й до ста буває.

Буває іноді, що шомпол ламається, тоді беруть новий...» [1, 44]. І лише фінальна фраза цієї епізодичної оповіді цілком прояснює ситуацію: стає зрозумілим, що бажачі отримати земельний наділ натомість дістають покарання шомполами.

Схожим чином Остап Вишня знайомить читача ще з декількома головними положеннями денікінської пропаганди:

«А свобода «зібрань» яка!

Ви тільки почитайте, як «збирають» з київського населення «самообложеніє» на користь Добрармії.

«Зібрання» поголовні!» [1, 45]. Гра слів знову ж сприяє підтримці комунікативної гри між автором і реципієнтом. Відбувається це завдяки актуалізації змісту тексту, витоки якої знаходяться в заголовковому комплексі.

Остаточний висновок і заключна фраза фейлетону створюють відкритий фінал: *«Ні, таки що не кажіть, а видно людей з державним досвідом...»* [1, 45]. Виникають передумови для продовження уявного діалогу між автором і реципієнтом, розпочатого заголовком тексту. Закінчення тексту фейлетону не означає припинення спілкування. До прийомів алюзивного насичення тексту, балансування на межі між буквальним і умовним значенням слова (між логічним означенням і епітетною структурою), відкритого фіналу Остап Вишня успішно і ефективно звертався і в багатьох інших творах.

Поєднання в заголовку художньо-публіцистичних текстів Остапа Вишні 1919–1925 рр. (наприклад: *«Дуже важливі справи і як їх вирішити. Сільське господарство»*) безпосередньо віддзеркалюють природу художньо-публіцистичних текстів – сполучуваність образу і факту. Логічне означення наближує фактологічний ґрунт до реципієнта, пояснює життєву основу проблемно-тематичної організації твору. Епітетна структура дозволяє продукувати численні асоціації, розбухує уяву читача, демонструє оригінальність авторського підходу до відомого чи знайомого матеріалу.

Епітетна структура чи логічне означення, їхні фразові складові нерідко підхоплюються в тексті художньо-публіцистичних творів Остапа Вишні. Досить часто алюзивний заголовок, у якому поєднується епітетна структура і логічне означення, продукує початкову текстову фразу – своєрідний лід. Так, заголовок фейлетону *«Найпекучіші справи споживчої кооперації»* містить натяк на явище конкретно-історичного прояву. Разом з тим, дозволяє автору розпочати комунікативний процес з реципієнтом завдяки каламбуру і грі слів:

«Найпекучіші справи»...

Значить, печуть когось...

Кого печуть, чого печуть, навіщо вони печуть – хто й зна. А коли печуть – треба те місце, що вони печуть його, гусячим смальцем помастити... Щоб не так пекло...

Давайте по черзі про оті «найпекучіші»...» [1, 349]. У дещо розлогій преамбулі автор удавано відштовхується від формальної логіки, далі – переходить до іронічного і гумористичного тону оповіді, після чого запрошує реципієнта ніби до серйозної розмови про наболіле.

Остап Вишня, полюбуючи експериментувати, змінював функціональне призначення чи то епітетної структури, чи то логічного означення. У заголовках декількох текстів епітетна структура *«чистісінька правда»* покликана відігравати роль логічного означення, тобто переконувати реципієнта в достовірності інформації. Проте, контекст заголовків – *«Як гусениця у дядька Кіндрата*

штани з'їла (*Чистісінька правда*); «Як одне теля одного дядька било (*Чистісінька правда*)» – і фольклорна основа епітетної структури налаштовують на образне оздоблення фактажу. Автор пропонував своєрідну комунікативну гру читачеві, у якій можна було долучатися до інтелектуальної оригінальності, плекання тонкого почуття гумору, неоднозначного сприйняття матеріалу.

Епітетна структура чи логічне означення, коли не потрапляють до заголовку художньо-публіцистичних текстів Остапа Вишні, стають невід'ємною частиною ліду. Для прикладу можна звернутися до фейлетону з назвою «Ну що ж, регульнєм!» . Алюзивність заголовку традиційно для Остапа Вишні посилюється підзаголовком «(*З недавнього минулого*)». У початковій фразі автор обирає для себе амплу оповідача з юрби, з народу – дещо простуватого, але відвертого і емоційно бурхливого: «*Ціни, кажуть, на продукти виробництва нашого «регульнуть» треба*» [1, 347]. Автор пропонує себе реципієнту в якості близької людини, з якою можна від щирого серця обговорити актуальні проблеми.

Традиційно у художньо-публіцистичних жанрах матеріал вибудовується за принципом прямої піраміди. Остап Вишня обирає нетиповий варіант, який посвідчує авторську стильову неординарність і оригінальність. Заголовок, який містить епітетну структуру чи логічне означення, стає текстовим та інформативним початком фейлетону. Навіть у тих випадках, коли зміст заголовку знаходить пояснення лише в останніх абзацах тексту, алюзивна й асоціативна його спрямованість утримує напружену увагу читача від першого до завершального слова. Художньо-публіцистичні тексти Остапа Вишні – це не лише відгомони певних життєвих фактів чи явищ. Взаємодія епітетних структур і логічних означень спричинює появу своєрідної синтезованої реальності, у якій максимально актуалізується семантика навіть звичних і буденних понять.

Завдяки намаганню Остапа Вишні надати поодиноким фактам статусу типологізованих, перевести мовленнєво-життєві одиниці в художньо-вартісні відбувається й трансформація логічного означення в епітетну структуру. У таких випадках художньо-публіцистичні тексти отримують яскраву стильову неповторність, а їхнє асоціативно-значеннєве поле набуває якостей одивнення. Між заголовком фейлетону «Спеціально дворянський» і його текстом міститься своєрідний епіграф: «Сьогодні в дворянськiм собранiї з'їзд. З *пiдслуханих розмов*» [1, 63]. Це одразу призводить до семантичного зіткнення між заголовковою антомазією епітетною структурою (*спеціально дворянський*) і логічним означенням з епіграфа (*дворянськiм собранiї*), яке ніби стає входженням об'єктивної реальності в умовний світ твору. Упродовж розгортання асоціативного сюжету, властивого саме фейлетонній організації тексту, означальна частина заголовкової епітетної структури повторюється декілька разів: «*А потім засовав би правою дворянською ногою, віддав би богові милосердному свій дворянський дух.*

І якби на тім світі той дворянин зустрівся з харківським предводителем, заплакав би.

І довго б плакав дворянин слізьми дворянськими» [1, 64]. Цілком закономірно, що епітетні структури з повтор заголовкового означення підкреслено переводять ситуацію в умовну реальність. У такий спосіб Остап Вишня «переростає» окремість ситуації та створює типологізовану картину. Завдяки епітетній структурі вибудовується характерне композиційне кільце, за яким в одну системну єдність формуються заголовок, епіграф і текст. Заключні рядки тексту знову повертають реципієнта до заголовка й епіграфа: «*І довго ще б капали дворянські слізьми біля Тигру й Євфрату, де міститься ще й досі не націоналізований рай божий...*» [1, 64]. Дія принципу повернення призводить до того, що назва фейлетону наповнюється символічним змістом, який далеко виходить за межі буквальності, однозначності. Перенесення складних і продуктивних відношень між епітетною структурою і логічним означенням у заголовкове поле підсилює одивнення життєвого матеріалу, збагачує асоціативно-образні ходи, запускає в дію механізм повернення, завдяки якому яскрава назва, що й запам'ятовується, сприяє поверненню реципієнта до неї після знайомства з усім текстом.

Взаємодія епітетних структур і логічних означень у заголовковому комплексі і впродовж усього тексту стимулює й актуалізацію внутрішньої форми окремого слова і твору загалом. Епітетні структури переводять усю назву, а разом з нею й увесь твір, у площину асоціативно-умовного сприйняття. Логічні означення зберігають і утримують зв'язки між змістом твору і об'єктивною реальністю.

Отже, Остап Вишня в заголовках художньо-публіцистичних текстів збалансовано поєднував два головних способи анонсування матеріалу: 1) використання простих (іноді схематизованих), емблемних логічних означень з метою наближення тексту твору до рівня малоосвіченого реципієнта; і 2) звернення до епітетних структур задля актуалізації та узагальнення змісту твору, для активації асоціативного потенціалу тексту. Епітетні структури стають дієвим засобом актуалізації внутрішньої форми слова, що залучає до процесу естетичного співпереживання реципієнта. Логічні означення завдяки алюзивно-значеннєвому потенціалу розширюють поле асоціативного сприйняття.

Епітетні структури у заголовку і в тексті «працюють» як безпосередні ознаки авторського бачення речей. Епітетні структури підсилюють виразність авторської присутності в тексті твору, часто виступають показником оригінального погляду на зображувані події. Функціональність епітетних структур полягає в демонстрації художнього виготовлення предмета-ознаки, особливостей створення нового, єдиноможливого й тому унікально-неповторного варіанта в словесному еквіваленті. Логічні означення стають результатом вибору прикмети предмета або поняття залежно від контекстної ситуації. Логічні означення ілюструють процес селекції можливих варіантів з узвичаєних і відомих ознак. Логічні означення індивідуалізують предмет чи поняття, виділяють їх із загального ряду.

У художньо-публіцистичних текстах Остапа Вишні взаємодія епітетних структур і логічних означень виразно підкреслює жанрову природу творів, розташованих між публіцистикою і белетристикою. Художня виразність епітетних структур та інтенсивність їх вживання помітні тоді, коли посилюється авторська зацікавленість матеріалом. У випадках, коли початково-документальний матеріал мало цікавив автора, тоді кількісну і якісну першість отримували логічні означення.

Список використаних джерел

1. Вишня Остап (Губенко Павло Михайлович). Твори : В 4-х т. – Т. 1 : Усмішки, фейлетони, гуморески, 1919 – 1925 / Остап Вишня ; Редкол. : І. О. Дзевєрін (голова) та ін. – К. : Дніпро, 1988. – 526 с.
2. Галич В. Заголовок у структурі змісту й форми публіцистичних творів Олесь Гончара / В. Галич // 36. пр. Н.-д. центру періодики. – 2003. – Вип. 11. – С. 537–556.
3. Коваленко А. М. Заголовок англomовного журнального мікротексту-повідомлення : структура, семантика, прагматика (на матеріалі тижневика Newsweek) : Автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04 / Коваленко Андрій Миколайович ; Київ. нац. лінгв. ун-т. – К., 2002. – 19 с.
4. Корнев В. Н. Повтор заголовка как средство глобальной связности публицистического текста / В. Н. Корнев // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки : Научный журнал. – СПб., 2009. – N 12 (89). – С. 231–235.
5. Лазарева Э. А. Заголовок в газете / Э. А. Лазарева. – Изд. 2-е, доп. и перераб. – Екатеринбург : Изд-во Ур. ун-та, 2004. – 82 с.
6. Мелешенко О. Який газетний заголовок кращий – «радянський», «американський» чи «український»? / О. Мелешенко // Вісник Київського університету імені Тараса Шевченка. – Журналістика. – 1997. – Вип. 4. – С. 195–201.
7. Мелешенко О. Який газетний заголовок кращий – «радянський», «американський» чи «український»? / О. Мелешенко // Вісник Київського університету імені Тараса Шевченка. – Журналістика. – 1997. – Вип. 4. – С. 195–201.
8. Негрышев А. А. Прагматика новостного газетного заголовка : механизмы преобразования информации в системе Заголовок ↔ Текст / А. А. Негрышев // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. – М., 2006. – N 1. – С. 97–109.
9. 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.
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. Садівничий В. О. Властивості, функції й типи заголовків у структурі та змісті публіцистики Миколи Данька / В. О. Садівничий // Вісник СумДУ. Серія Філологія. – 2007. – Т. 1. – № 1. – С. 66–74.
12. Сибиренко-Ставрояни Е. В. Заголовок в киевских газетах второй половины XIX – начала XX века : содержание и функции : автореф. ... канд. філол. наук : 10.01.10 / Сибиренко-Ставрояни Елена Владимировна ; Киев. гос. ун-т им. Т. Г. Шевченко. – Киев, 1991. – 18 с.
13. Степанова М. А. Заголовок в макроструктуре интервью (на материале журнала «DER SPIEGEL») / М. А. Степанова // Проблемы и методы современной лингвистики : сборник науч. трудов. Вып. 1. / Отв. ред. Е. Р. Иоанесян. – М. : Институт языкознания РАН, 2005. – С. 184–198.
14. Сыров И. А. Функционально-семантическая классификация заглавий и их роль в организации текста / И. Сыров // Филологические науки : Научные доклады высшей школы. – М., 2002. – N 3. – С. 59–68.
15. Iarovici E., Amel R. The strategy of the headline / Edith Iarovici and Rodica Amel // Semiotica. – Amsterdam etc., 1989. – Vol. 77, N 4. – P. 441–459.

16. Kohrs J. In der Kurze liegt die Wurze? Strategien der Informationsdarbietung in deutschen und litauischen Fachtiteln / Jurgita Kohrs // Kalbotyra. – Vilnius, 2010. – N 62 (3). – S. 58–74.
17. Korošec T. Časopisni nadnaslovi v sodobnih slovenskih dnevnikih (Tipološka razvrstitev) / Tomo Korošec // Slavistična revija. – Ljubljana, 1990. – L. 38, št. 3. – S. 209–219.
18. Lenk H. E. H. Muster der Wiederaufnahme von Überschriften im Text : Eine Untersuchung am Beispiel Deutschschweizer Zeitungskommentare / Hartmut Ewald Herbert Lenk // Am Rande im Zentrum. Beiträge des VII. Nordischen Germanistentreffens, Riga, 7.–11. Juni 2006. – Berlin : Taterka, Thomas; Lele-Rozentale, Dzintra; Pavidis, Silvija, 2009. – S. 285–298.
19. Nord Chr. Der Titel – ein Mittel zum Text? Überlegungen zu Status und Funktionen des Titels / Christiane Nord // Sprechen und Hören, Akten des 23. Linguistischen Kolloquiums in Berlin. – Tübingen : Niemeyer 1989. – S. 519–528.

Summary. Interaction of epithet structures and logic definitions in a headline complex and throughout the text provides actualization of the inner form of every single word and the text on the whole. Epithet structures transfer the headline and the whole text into conditional associative perception. Logic definitions keep connections between the content of the text and the objective reality.

So, in the headlines of publicistic texts Ostap Vyshnia combined two major methods of announcement of the text: 1) using simple (sometimes schematic) emblematic logic definitions to approach the text to the level of an uneducated recipient; 2) appealing to the epithet structures for actualizing and summarizing the content of the text, as well as activating associative capacity of the text.

Epithet structures become an effective means of actualization of the inner form of a word that involves a recipient into the process of aesthetic empathy. Logic definitions expand the sphere of associative perception due to allusive-semantic potential.

Epithet structures in the headline and in the text are direct signs of the author's vision of things. Functions of the epithet structures are to demonstrate the artistic production of the object, peculiarities of a new, unique variation in verbal equivalent. Logic definitions become the result of selection a certain feature of an object or a concept, depending on the contextual situation. Logic definitions illustrate the process of selecting the options from common characteristics. Logic definitions identify an object or a concept, defining them from the total number.

In Ostap Vyshnia's publicistic texts interaction of epithet structures and logic definitions clearly emphasizes the genre of the works, located between journalism and fiction. Artistic expression of the epithet structures and the intensity of their use is obvious due to growing author's interest in the text. In cases when the author was not much interested in the original documentary material, a quantitative and qualitative superiority is given to logic definition.

Key words: epithet structure, headline, logical determination, Ostap Vyshnia.

Отримано: 1.08.2014 р.

УДК 82'04=162.1

Гайдук С.Є.

РЕЦЕПЦІЯ ПОНЯТТЯ БЕСТІАРИЮ У ПОЛЬСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У статті висвітлюється сутність поняття «бестіарій» та аналізуються праці сучасних польських дослідників С. Кобелюса, К. Гурского, Л. Імпеллюсо, Д. Малешиньські, присвячені вивченню особливостей зображення тваринного світу в літературі.

Ключові слова: бестіарій, символ, жанр, система образів, тварини.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями. Вивчення бестіарію як літературознавчої проблеми пов'язане з міждисциплінарним підходом, що вимагає літературознавчих, міфологічних, фольклористичних, геральдичних підступів. Як своєрідний жанр словесності бестіарій оформився в добу середньовіччя. Він знайшов своє втілення у багатьох національних літературах народів Східної, Центральної та Західної Європи.

Традиційно бестіарій вважався особливою формою дидактичної літератури. Його об'єктом зображення були переважно тварини, а нерідко й рослини, мінерали. Вони представлені в алегоричному тлумаченні з метою унаочнення постулатів християнського віровчення [4, 65].

Сама проблема, як нам видається, має три аспекти, інтерпретація яких дає змогу ставити запитання про еволюцію в зображенні тваринного світу в європейській літературі.

По-перше, йдеться про характерну, загальну для європейського регіону міфологію тваринного світу. Ця міфологія, звичайно ж, відбилася в менталітеті європейців, у їх прислів'ях, приказках, казках про тварин. Саме міфологія багата в чому сприяла тому, що арсенал зображення тварин у літературі залишався практично стабільним протягом довгого періоду.

По-друге, ми можемо говорити про національні та індивідуально-авторські орієнтації у презентації тварин у літературі. Це випадки геральдичної символіки (польський орел, двоголовий російський орел та їх відображення в польській і російській поезії), приклади географічно обумовленого відношення до тієї чи іншої тварини (наприклад, до ведмедя у народів північної Європи), випадки пристрасті окремих письменників до певних тварин (наприклад, Володимира Набокова до метелика).

По-третє, нарешті, очевидним постає і той факт, що кожна літературна епоха визначається своєю індивідуальною пристрастю до певних тварин. Ця пристрасть виявляється багата в чому загальною для літератур європейського регіону, вона допомагає глибше розуміти сутність ідейно-філософських пошуків і основ епохи. Саме в такому контексті можна інтерпретувати, наприклад, постать лева в епоху середньовіччя чи коня в епоху європейського романтизму. Характер і вдача тварини в цьому випадку виявляються максимально співзвучними ідеології епохи [1, 105].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тяжіння бестіарію до системного описання тваринного світу наближує його до певних наукових праць з природничої історії. Символічні інтерпретації образів тварин пов'язані з традиціями християнського сприйняття природи та відповідного йому ідейно-естетичного тлумачення [2, 124].

Бестіарій частково поставав на ґрунті національної міфологічної традиції. Цьому сприяло поширення Святого Письма, а також збірник візантійських оповідок "Шестодневи". Він містив фантастичні візії про рослинний і тваринний світ. Саме вони синтезували в собі елементи світської науки та релігійно-філософське вчення про рух небесних світил, про тварин, рослини. На формування бестіарію суттєвий вплив мав також теологічний твір "Фізіологи", на сторінках якого в алегорично-символічній формі подані найбільш вагомні засади християнського вчення. Тут описані справжні та вигадані прикмети звірів з метою повчання та наслідування [5, 7–9].

До розкодування бестіарію, що характеризував різні історичні та естетичні епохи, спричинилися такі польські науковці, як С. Кобелюс ("Християнський бестіарій") [10], К. Гурскі ("Звір як літературний символ") [6], Л. Імпеллюсо ("Природа і її символи") [7], Даріюш Малешиньскі ("Бджола – архипоет") [11] та ін.

Мета статті – висвітлити сутність поняття бестіарію та проаналізувати праці польських дослідників, присвячені вивченню особливостей зображення тваринного світу в літературі.

Виклад основного матеріалу. У контексті нашого дослідження слід згадати "Середньовічні трактати про символіку тварин" [9] Гуго із Фольєто, перекладені сучасним польським богословом Станіславом Кобелюсом, професором Варшавського університету ім. кардинала Стефана Вишиньського. Видання побачило світ 2005 року у Кракові. Ця праця подібна до згаданої вище книжки "Фізіологи". Вона містить алегоричну інтерпретацію образів птахів і моральний коментар. Найповніше – у двадцяти двох розділах – представлені образи яструба і голубки. Алегоричній інтерпретації підлягають тут не тільки птах у його узагальненні, але й образи голови, очей, дзьобу, пір'я. Імпульсом до алегоричної інтерпретації слугує наведена в тексті цитата зі Святого Письма. Найчастіше Гуго із Фольєто звертався до Євангелія від Св. Матвія. Це засвідчує актуальність трактування образів птахів з огляду на моральний аспект.

У контекстуальному зв'язку вагомим є внесок С. Кобелюса, який у праці "Християнський бестіарій" [10] розглянув символіку фауни періоду раннього християнства та середньовіччя. Це явище польський учений розкриває також у межах епохи нового часу. Йдеться про особливо популярні символічні образи тварин аналізованої доби. Він робить акцент на особливому характері зв'язку людини і тварини у період античності, на певному статусі образів бестіарію в Біблії – кореляції Христос і деякі образи тварин, Святі і світ фауни. При цьому С. Кобелюс зазначає, що різні культури презентують – більшою або меншою мірою – адекватні щодо реальності поділи тваринного світу. Вони спираються на популярні погляди щодо місця тварин і їхнього призначення у світі, які упродовж віків формувалися у свідомості людства. Відповідно тваринний світ ділиться у такий спосіб: а) тварини (худоба, птаство); б) міфологічні та легендарні тварини (грифон); в) жертвні тварини (білий віл, кінь, голуб); г) чисті і нечисті тварини (чисті – голуб, вівця; нечисті – вовк, лис, вуж, орел); д) віщі тварини (особливе місце серед них належить птахам); е) демонічні тварини (ведмідь, лев, лис, мавпа); є) гібриди чи "monstra biformia" (сфінкс, кентавр, химера, Цербер); ж) зодіакальні тварини (буйвол, коза, кінь, півень тощо). В основі спостережень С. Кобелюса лежить символіка тварин, що мала місце ще в дохристиянських творах, зокрема у працях Арістотеля, а також збірниках "Фізіологи", "Bestiaria".

Примітним є розділ монографії, в якому С. Кобелюс розкодує символ на рівні знаряддя пізнання світу тварин. Людина віддавна надавала світові, серед якого жила, додаткових

цінностей як у вимірі баченого, так і уявного, звертаючись передусім до знаків та символів. Найпростіша дефініція символу – це його визначення як певної фікційної форми, що вказує на уявну реальність. Символ виступає “умовним знаком, який презентує конкретний предмет як відповідник визначеного змісту (суті) поняття” [10, 51]. У первісних умовах людина зверталася до символіки, щоб подолати труднощі, які вона відчувала, коли стикалася з трансцендентним світом. Символ набував додаткового навантаження як знаряддя, покликаного поширити межі дійсності. Таким чином, він відіграв функцію своєрідного ключа до цієї панорамної реальності. Звернення до метафор, символів відбувалося тоді, коли йшлося про примарність існування, життя, смерть. Тоді символ ставав предметом пізнання, проникаючи в реальність, яку важко пізнати у споглядальний спосіб. Символічне мислення підсилювало людську чуттєвість, вміння споглядати.

Серед образів бестіарію розрізняємо такі, що безпосередньо та опосередковано пов’язують символ з поетичною творчістю. Такою, наприклад, є символіка бджоли у художніх творах. Даріюш Малешиньскі, автор статті “Бджола – “архипоет” [11], справедливо стверджує, що “бджола-поет” і “бджола-працівниця” мають спільний код – невтомний труд, хоча до праці спонукають різні сили; у вулику діють інстинкти, а у творчій робітні зринає свідомий вибір і наслідування. До речі, про наслідування природи образами бестіарію йдеться у творі “Фліс, себто сплав човнів Віслою та іншими прилеглими річками” (1595) польського поета й композитора Себастьяна Фабіана Клоновіца (1545–1602). За його переконанням, наслідування стало фундаментом розвитку цивілізації [8, 59–60].

Образ бджоли можна розгорнути з проекцією на людину, яка постійно наслідує світ звірів. Ремісник вчиться у бджіл, павуків, мурашок. Усе це відбувається за знаком Всемогутнього як надприродної домінанти, що наділена продуктивними можливостями. У цьому аспекті варто згадати факт, що про наслідування проявів природи у людській діяльності йдеться у творах Демокріта, Лукреція. Тому й не дивно, що Владислав Татаркевич стверджує в оглядовій статті “Історія естетики” взаємозалежність мистецтва й природи, відколи людина стала учнем звірів. Наслідуючи павука, ластівку, лебедя чи равлика, вона знайшла методи ткацтва, будівництва, співу. Ще давньоримський поет Лукрецій (бл. 99–95 – 55 до н. е.) у філософській поемі “De rerum natura” (“Про природу речей”) визнавав, що природа є першоджерелом мистецтва. Адже створення світлої пісні в устах людини виникло завдяки наслідуванню пташиного співу, а повій вітру в очереті спричинився до свисту на тонких соломинках, а згодом і до гри на сопілці [3, 148].

Існує металітературна концепція образу поета-бджоли. Він, звертаючись до різноманітних взірців поетичного слова, наслідує у своїй творчості долю золотистої збирачки пилку з розмаїтих квітів. В античній писемності образ бджоли з’являється в текстах різних філософських і поетичних орієнтацій, але завжди з подібною до згаданої інтенцією. Метафора поет-бджола виникла набагато раніше за твори, які ми розглядали. До слова, Д. Малешиньскі подав приклади таких словосполучень: “солодощі слів”, “мед поезії”, “солодкозвучні ритми”, “медові вірші”, “квіти Муз”, “сади літератури”. Образ бджоли у Платона є передовсім бджолою натхнення, мистецтва, а не праці, робочого зусилля, ремесла. Бджола – це також символ свідомого вибору і творчості, яка є знанням, а не миттєвим захопленням.

Сучасний польський дослідник Конрад Ґурскі у статті “Тварина як літературний символ” [6] розглядає загальну символіку звірів у художніх творах. Автор порівнює мову з землею. Бо ж вона теж складається з кількох генеалогічних нашарувань. На відміну від геологічних пластів землі, ці нашарування не співіснують на поверхні, вони або відійшли в минуле, або входять до складу сучасної мови. І цим виявляють постійну життєздатність. Символи належать до тих із них, що виникли давно. Вони сьогодні постають лише окремими компонентами фразеологічного і семантичного ладу мови; отже, вони відбивають уявлення та спостереження, що вже давно заперечені розвитком цивілізації, але без яких сучасна людина обійтись не може. Існують три основних джерела символіки тварин у літературі. Перше – це алегоризація людських стосунків шляхом антропоморфізації світу тварин. Звідси – найдавніша форма людської творчості – байка, у якій назва тварини (віслук, вовк, лис, заєць, ведмідь, кіт, вівця) виконує функції алегорії. Інше джерело пов’язуємо з прислів’ями. Вони – вияв чуттєвого ставлення людини до деяких видів тварин, з якими вона контактувала у мисливській, пастушій чи рільничій практиці. Якщо порівняти уявлення про психіку образів тварин у байках Езопа з тенденцією, що проявляється у прислів’ях про тварин, то стає очевидним: друге джерело відіграє більшу роль у створенні символіки фауни, ніж перше. Третє джерело – це традиції первісних вірувань, міфів, переказів. Вони приписують тваринам різні фантастичні властивості, хоча ті не мають жодного прояву у щоденному житті світу фауни. Названі джерела давнього походження. Проте вони і сьогодні впливають на розвиток мови, продовжуючи семантичне функціонування певних назв щодо тварин і пов’язаної з ними традиційної фразеології. Наявність символіки у творах художньої літератури надихає

носіїв мистецтва удосконалювати традиційну метафорику та узвичаєні уявлення про характер взаємодії людини з твариною.

К. Гурські справедливо звертає увагу на те, що в Езопових байках – фундаментальній основі цього жанру в європейській літературі – алегоричне вираження так званої життєвої мудрості не спирається на спостереження за поведінкою та психікою тварин. Важливою є ситуація, до якої можна дібрати в характері акторів ті чи інші ознаки тварини [6, 325]. Це дотичне прислів'їв як потенційного підґрунтя майбутніх байок. Ілюстрацією може бути популярне в українському фольклорі прислів'я: ворон воронові око не виколе. Звісно, образ ворона не має постійної основи. Тому він може бути замінений назвою іншого птаха.

Байки, алегоричний зміст яких часто проєктується на сучасність, не завжди сприяють витворенню сталого символічного значення, пов'язуваного з назвою певної тварини. Образам зі світу фауни належить певна роль в алегоричній ситуації. Але вони не перетворюють того чи іншого звіра у сталий літературний символ. До винятків належить образ лева, який з часів середньовіччя є у тваринному епосі символом представників аристократії.

Закономірно побутує значна кількість прислів'їв, де дійовими особами виступають тварини. Образна система таких прислів'їв залежить від контактів, які мали люди з різними видами тварин в певних географічних, кліматичних культурно-історичних умовах. Твори цього жанру ілюструють багату картину спостережень і почуттів. Заслужує на увагу літературна символіка образів орла і лева в добу романтизму. Якщо зіставити ідеалізовані образи лева та орла в добу романтизму з прислів'ями про цих звірів зі збірника “Книжка польських прислів'їв, приповідок і виразів” (“Księga przysłów, przurowieści i wyrażeń przysłowiowych polskich”, 1894) польського фольклориста Самуеля Адальберга (1868–1939), то переконаємося, що образи орла та лева як поетичні бестіарні символи помітно віддалені від фольклорних персонажів. Народна мудрість наділяє цих тварин лише сліпою силою. Те, що романтики були схильні наділяти орла і лева вищими якостями, пов'язане з їхньою симпатією до яскравих постатей. Погоджуємося з висновком К. Гурського про те, що мовна та літературна традиції символіки тварин спроможні зазнавати суттєвих перетворень “залежно від духовного клімату кожної епохи” [6, 329].

Певну суголосність з проблематикою досліджуваної проблеми має праця “Природа та її символи” [7] Луцці Імпелюсо. Вона містить оцінку щодо наукових розробок французького природознавця Жоржа Бюффона (1707–1788). Важливо, щоб символіка не втратила домінуючого значення краси як основної риси гуманістичної культури. У її центрі перебуває людина у тісному зв'язку з природою. З цією метою варто прагнути відтворити почуття таємничої і магічної єдності. Представників фауни Л. Імпелюсо поділяє на такі групи: наземні тварини, птахи, водні тварини, фантастичні істоти. Тут подано опис представників класів, які найчастіше трапляються в пам'ятках світової культури.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Необхідно розмежовувати два понятійні значення терміна бестіарій. Ідеться про бестіарій як певний жанр у національних літературах народів Східної, Центральної та Західної Європи, що проіснував від часів античності до епохи класицизму і презентував знання людей про тварин. Тут презентовані різноманітні інтерпретації їхньої поведінки. Історія розвитку європейської байки – найяскравіший приклад впливу жанру бестіарію на розвиток літературного процесу. Водночас вагомими є тлумачення засад бестіарію як системи образів тварин і звірів у літературному творі одного автора, або ж на рівні тенденцій, характерних для епохи загалом. Аналогічний бестіарій зберігає постійну основу незалежно від жанрової пам'яті доби, її домінуючих ліній, пов'язаних з конкретним літературним напрямом. Адже людина неунікно контактує зі світом фауни, а її ставлення до певних його представників тією чи іншою мірою відображається в текстових структурах мистецьких творів. Саме дослідження бестіарію конкретних епох і конкретних авторів вимагає більш ґрунтовнішого вивчення у сучасному польському літературознавстві.

Список використаних джерел

1. Гайдук С.Є. Бестіарій як літературознавчий термін та поняття у сучасних літературознавчих дослідженнях / С.Є. Гайдук // Актуальні проблеми сучасної термінології : зб. наук. праць за матеріалами регіонального науково-практичного семінару. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, 2008. – С. 104–115.
2. Ковалів Ю. І. Бестіарій / Юрій Іванович Ковалів // Літературознавча енциклопедія: у двох томах / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1 : А–Л. – 2007. – С. 124–125.
3. Лукрецій. Про природу речей / Тит Кар Лукрецій; [з латин. / пер., передм. та приміт. А. Содомори]. – К. : Дніпро, 1988. – 191 с.
4. Рихло П. Бестіарій / Петро Рихло // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 65.

5. Сліпушко О. Давньоукраїнський bestiарій (звірослов) : Національний характер, суспільна мораль і духовність давніх українців у тваринних архетипах, міфах, символах, емблемах / Оксана Сліпушко. – К. : Дніпро, 2001. – 140 с.
6. Górski K. Zwierzę jako symbol literacki / Konrad Górski // Orbis Scriptus. – Munchen, 1966. – S. 323–330.
7. Impelluso L. Natura i jej symbole / Lucia Impelluso. – Warszawa : Arkady, 2006. – 383 s.
8. Klonowic S. F. Flis / Sebastian Fabian Klonowic; [opracował Stefan Hrabec]. – Wrocław : Wydawnictwo Zakładu Narodowego Imienia Ossolińskich, 1951. – 104 s.
9. Kobielus S. Fizjologi i Aviarium. Sredniowieczne traktaty o symbolice zwierząt / Stanisław Kobielus; [przekład i opracowanie Kobielus S]. – Kraków, 2005. – 205 s.
10. Kobielus S. Wprowadzenie / Stanisław Kobielus // Bestiarium Chrześcijańskie / S. Kobielus. – Warszawa, 2002. – S. 13–54.
11. Maleszyński D. C. Pszczola – “archipoeta” / Dariusz Cezary Maleszyński // Przegląd Humanistyczny 10, 1988. – S. 105–122.

Summary. The article highlights the essence of the concept of bestiary and analyzes the contemporary works of Polish researchers concerning the investigation of images of wildlife in the literature. The study of bestiary as a literary problem is connected with interdisciplinary approach, which requires literary, mythological, folkloristic, heraldic approaches.

In our opinion, the problem has three aspects, the interpretation of which allows to ask questions about the evolution of the images of wildlife in European literature. Firstly, it refers to a mythology of wildlife which is characteristic and common to the European region. Secondly, we can talk about national and individual orientations in the presentation of animals in literature. Thirdly, it is evident that every literary epoch is defined by its individual passion for certain animals.

Thus, there is the need to distinguish two conceptual meanings of bestiary. We can speak about the bestiary as a specific genre of national literatures of the peoples of Eastern, Central and Western Europe which existed from the times of antiquity to the epoch of classicism and presented the knowledge of people about animals. It presented different interpretations of their behaviour. The history of the development of European fables is the best example of the influence of bestiary as a genre on the development of the literary process. However, it is significant to interpret the concept of bestiary as a system of images of animals and beasts in a literary work of a separate author or certain epoch. It existed regardless of dominant genre models, originality of historical characteristics of concrete epoch, represented in accordance with the experience of literary creation and art. A person inevitably is in contact with the world of fauna and his relation to certain of its representatives to some extent is reflected in poetic text structures.

Key words: bestiary, symbol, genre, system of images, animals.

Отримано: 19.07.2014 р.

УДК 821.111.02 “195/196”

Гільдебрант К.Й.

ФАКТУАЛЬНІСТЬ ТА ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР ТВОРІВ АНГЛІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ «СЕРДИТІ МОЛОДІ ЛЮДИ»

У статті розглядається відповідність стилю англійських письменників «сердиті молоді люди» критеріям вирізнення документальної літератури. Встановлюється фактуальність оповіді, мінімалізація тропів, уподібнення стилю письменників репортажу, об'єктивізація зображення шляхом амальгамації точки зору автора із думками і висновками протагоніста.

Ключові слова: документальність, фактуальність, документальна література, об'єктивність, життєподібність, портрет.

Динаміка творчих пошуків і дискусій як вітчизняних, так і зарубіжних критиків та літературознавців свідчить про те, що увага до літератури, яка має документальну основу, дедалі збільшується (див. П. Акройд, Б. Бойд; О. Галич, Р. Іванічук, Н. Ігнатів та ін.). Логічним поясненням цьому може слугувати те, що художньо-документальна література несе подвійне навантаження: по-перше, стає сильним психологічним чинником, що примушує людину вірити в реальність зображуваного, а по-друге, є одним із ефективних художніх чинників, що залучають читача до ана-

лізу дійсності. Тобто, документальність привносить інформацію в сучасне мистецтво і водночас не зменшує його естетичної цінності [4].

Значне поширення документальної, та надто документально-біографічної літератури починається із середини ХХ століття. Така література намагається показати життя, не забарвлене вимислом письменника. Важливу роль тут відіграє специфіка документального відношення до дійсності, адже документальність – не просто показ фактів, а правильне їх осмислення, пошук сутності явищ і тенденцій розвитку.

Тезою про документальність та фактуальність, здається, можна позначити і творчість представників англійського літературного угруповання «сердиті молоді люди», розквіт яких припадає саме на 50-ті роки попереднього століття. Критики та літературознавці неодноразово відзначали точність відтворення проблем повоєнних стипендіатів у Осборна, Вейна та Еміса (див.: Д. Лодж, П. Люес, Х. Карпентер, К. Тайнен, Р. Хеппенстол). Роман Брейна взагалі був визнаний абсолютно адекватним зображенням повоєнної реальності [див.: 8, 164]. Вважалося, що вони зробили «важливий внесок в аналіз сучасного життя» [2, 241]. Як стверджував Ангус Вілсон, величезна новизна творів «сердитих» полягала у тому, що «...письменники нарешті ввели на сторінки власних творів аналіз тієї площини реальності, яка утворилась після війни» [цит. за: 11].

Окрім того, літературознавці відзначили відтворення «сердитими» повоєнної дійсності більш традиційними формами експресії, відмову даних письменників від сюрреалістичного спрямування поетичного пошуку та модерністського підходу. Стиль письменників, начебто «...навмисний супротив витонченості» [10, 221], був оцінений багатьма критиками того часу. Як писав Вільям Купер у 1959 році, письменники «...розуміли, що слід позбутись... експериментального роману... Експериментальний роман був про Людину-Одинака; ми ж хотіли написати романи про Людину в Суспільстві також» [цит. за: 9, 128-129].

Отож, серед своїх сучасників «сердиті» першими наситили власні твори повоєнними реаліями, правдиво відтворили проблеми тогочасного суспільства Великобританії та спромоглися точно визначити і пояснити поневір'янню повоєнних стипендіатів-випускників провінційних університетів. При цьому вони притримувались принципу вірності факту, прагнули зобразити навколишню дійсність якомога правдоподібніше, без зайвих прикрас, використавши у якості документальної основи творів оточуючі їх реалії та власний досвід. Однак чи справді стиль письменників уподібнюється документальній прозі, і які характеристики їх творчості надають підґрунтя для подібних тверджень, ми спробуємо розглянути у даній статті.

По-перше, слід відзначити, що стиль «сердитих» письменників значною мірою відповідає критеріям визначення «документальної літератури», окресленими у Літературознавчій енциклопедії Ю. І. Коваліва, адже романи «сердитих» уподібнюються художньо-публіцистичним творам у тому, що відрізняються «способом використання документальної бази, що, не зазнаючи вимислів, закладає структурні підвалини творів» [1, 294].

«Сердиті» тяжіють до простого, «неприкрашеного» стилю, який уподібнюється репортажу. Не можна не погодитись із попередніми дослідниками у тому, що досить відчутним у творах письменників «сердитої молоді» є навмисне применшення естетики, практично повна відсутність тропів. Яскравим прикладом цьому слугує відмова від традиційної для англійської сатиричної прози метафори, яка за своєю семантикою протидіє експліцитному значенню контексту, у якому реалізується. Натомість письменники досягають комічного ефекту за допомогою непередбачуваних перестановок та незвичного трактування кліше і шаблонних відповідей, що було характерним «...філософії «звичайної мови»...» [12, vi], яка домінувала в Оксфорді у повоєнні роки.

Даний прийом широко використовується у висміюванні обмеженості професора Велча (роман «Щасливчик Джим» К. Еміса) через спостереження і коментарі головного героя: «He'd found his professor standing, surprisingly enough, in front of the Recent additions shelf in the College Library...»¹ [6, 7]; «How can you possibly be sure of that? There's no way of telling what goes on inside that head of his, if anything»² [6, 57]; «'Good morning, Professor.' Welch recognized him almost at once»³ [6, 171]. Автор змушує читача посміхатись завдяки бездоганному вибору потрібного моменту, що створює органічну єдність неочікуваного з логічним, у чому, власне, і полягає суть комічного.

Навіть у драматичному жанрі «сердиті» притримуються наближеного до реальності слова. Театральна мова в їхніх творах оформлена у вигляді щоденного дискурсу: вона сповнена пропусків, повторів, незв'язності, мовчань, що підсилює ефект життєподібності. При цьому визначальний принцип достовірності нарації в документальній літературі, так само, як і в творах «сердитих», пов'язаний з емоційним вчуванням в текст. В експресивно забарвленій лексиці, в русі сюжету твору читається чітка позиція авторів: ганьбиться фальшивість й удавана людяність та відкриваються справжні, з точки зору письменників, цінності.

Прагнення досягнення документальності, об'єктивності зображення визначається й амальгамацією точки зору автора із думками і висновками головного героя. У романах «сердитих» авторська

літературна рефлексія виступає середовищем для оформлення свідомості персонажа: відкриті коментарі автора у творах відсутні, письменники не втручаються у перебіг подій, розповідь переважно йде від першої особи. На думку С. Н. Філюшкіної, відчуття невизначеності авторського відношення до героя в романі ХХ ст. викликане «...ускладненням самих форм розкриття авторської свідомості, що проявляло себе уже не в відвертих коментарях розповідача, а інакшим, більш прихованим і опосередкованим шляхом...» [5, 91]. Особливо це відчутно у творі Дж. Брейна «Шлях нагору», де позиція автора практично не сигніфікована: він навіть не виконує функцію відстороненого спостерігача. Весь же твір представляє собою спогади головного героя про події десятилітньої давності.

Внаслідок такої відстороненості автора, характеристика персонажів надається переважно через призму світобачення головного героя, в той час як самого героя, а також його думки і вчинки, здебільшого характеризують інші персонажі. Так, експозиція протагоніста-наратора роману «Поспішай донизу» Чарльза Ламлі практично відсутня. Про зовнішність Чарльза читає дівнається лише із враження Місіс Смайт, що він «...neither in speech nor in dress resembling the dapper young clerks and elementary-school teachers to whom she was accustomed to let her rooms»⁴ [13, 11]. Образ доповнюється незначним коментарем, що Чарльз «...was not attractive to women...»⁵ [13, 59].

Те ж саме можна сказати і про Джо Лемптона, риси портрету якого розсипані по сторінках цілої книги, виявляючись у сюжеті фрагментарно і досить опосередковано. Портрет цей ніби постійно домальовується в ході побудови твору. Найбільше деталей подано через опис портрету сина Місіс Томпсон, адже у Джо Лемптона – зі слів Седріка Томпсона – «...the same eyes, the same bone structure, the same expression...»⁶ [7, 22]. Про зріст Джо читає дівнається через порівняння із Седріком Томпсоном [7, 20]. Ніби між іншим повідомляє головний герой і про свій вік: «...I was an unmarried man of twenty-five with normal appetites»⁷ [7, 34].

Портрети «переривчастої», а не «суцільної» структури характерні і для роману «Щасливчик Джим». Хоча експозиція головного героя досить повна і подана практично одразу – після невеликого діалогу [див.: 6, 8], цілісний портрет складається шляхом поступового нанизання дистанційованих один від одного фрагментів. Так, про те, що Діксон говорить із північним акцентом, читає дівнається із розмови Діксона з Христіною лише на другий день їхнього знайомства, відомості про особливості служби Діксона надаються на сторінці 154, а про шкільне навчання дівнаємось зі сторінки 215.

Не надаючи портретів суцільної структури, використовуючи поєднання точок зору декількох персонажів у створенні художнього образу, «сердиті» письменники прагнуть максимально віддалити від себе оцінку героїв і таким чином досягнути якомога об'єктивнішого зображення.

З цією ж метою почуття героїв зображені переважно «зримо», а не «опосередковано» [3, 14-15], що знову ж таки позбавляє авторів необхідності вводити безпосередні характеристики душевних станів, і надає можливість залишитись у якості відстороненого спостерігача. Так, під час суперечки із Бертраном, «...Dixon's heart began to race...»⁸ [6, 53]; на побаченні з Христіною Діксон «...felt a pang... kicking at his diaphragm...»⁹ [6, 195].

Отож, відсутність коментарів автора у площині творів підсилює ефект документальності оповіді. Водночас участь автора завжди відчутна, незважаючи на роль невидимого розпорядника подій, адже він – повноправний і одноосібний хазяїн відтвореного ним світу. В композиційних стиках творів, в експресивно забарвленій лексиці, в переплетенні лейтмотивів і лейтдеталей виявляються справжні, з точки зору письменника, цінності, викривається зло і людські вади. Ставлення автора до описаних подій і зовнішніх умов відчувається також і у твердженнях і оцінках героїв, яким він симпатизує. Вустами Діксона, Портера, Ламлі та Лемптона виносять вирок тогочасному суспільству самі письменники, які нібито відсутні у текстовій площині творів. Зрештою, свобода самовираження протагоністів, пряма критика життя, безпосередність суджень та позиція письменників, спрямована на неприйняття минулого чи варіантів майбутнього, зумовили в «сердитих молодих» жагу правди, підвищену увагу до «життя як такого».

Використовуючи принцип об'єктивної розповіді, «сердиті» тяжіють до простого, документального стилю, максимально наближеного до репортажу і позначеного установкою на навмисне применшення естетики та відсутності парадності. Вони намагаються зобразити повоєнні реалії якомога точніше, без зайвих прикрас, максимально позбавляючись тропів, що, на думку багатьох їх сучасників «...приємно контрастувало з фолкнерівськими незрозуміlostями...» [цит. за: 2, 241]. Також з метою досягнення документальності «сердиті» не втручаються у розвиток сюжету, перетворюючи свідомість протагоністів на засіб вираження авторської літературної рефлексії. Письменники ведуть глядача без натиску і моралізації, досягаючи таким чином ефекту фактографії, і саме такий спосіб вираження авторської позиції виявиться в подальшому дуже перспективним у прозі ХХ століття.

Примітки

¹ Він побачив професора, що було досить дивним, перед стендом з останніми виданнями університетської бібліотеки...

- ² А звідки ви знаєте? Ніколи не можна сказати, що відбувається в нього в голові, якщо там взагалі щось відбувається.
- ³ «Добрий ранок, професор». Велч пізнав його майже одразу.
- ⁴ ...ані одягом, ані мовою він не схожий на чепуристих клерків чи вчителів початкових шкіл, які зазвичай знімали в неї кімнати.
- ⁵ ...був малопривабливим для жінок...
- ⁶ ...такі ж очі, ті самі риси, той же вираз обличчя...
- ⁷ ...я був звичайним двадцятип'ятилітнім холостяком з нормальними апетитами.
- ⁸ ...у Діксона несамовито закалатало серце...
- ⁹ ...у Діксона тьохнуло серце...

Список використаних джерел

1. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2. – 624 с. (Енциклопедія ерудита)
2. Кто они – «сердитые»? «поверженные»? «злые»? // Иностранная литература. – 1958. – № 11. – С. 240-243.
3. Кулыгина А. Г. Поэтика портрета в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина : автореф. дис. на сиск. уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / А. Г. Кулыгина ; Нижегород. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2008. – 20 с.
4. Савенко І. Основні проблеми документального письма в контексті літературознавчого курсу межі століть [Електронний ресурс] / Ірина Савенко // Онлайн-бібліотека української літератури. Освітній онлайн-ресурс. – Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=19050>
5. Филюшкина С. Н. Герой и проблема нравственной ориентации автора в современном английском романе / С. Н. Филюшкина // Формы раскрытия авторского сознания. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. – С. 91-99.
6. Amis K. Lucky Jim / Kingsley Amis. – L. : Penguin Books, 2000. – 251 p.
7. Braine J. Room at the Top / John Braine. – L. : The Book Club, 1962. – 248 p.
8. Carpenter H. The Angry Young Men. A Literary Comedy of the 1950s / Humphrey Carpenter. – L. : Penguin Books, 2002. – 244 p.
9. Ermarth D. E. Realism and the English Novel / Elizabeth Deeds Ermarth // Encyclopedia of Literature and Criticism. – L. : Routledge, 1990. – P. 565-575.
10. Hewison R. In Anger: Culture in the Cold War 1945-60 / Robert Hewison. – N. Y. : Oxford University Press, 1981. – 230 p.
11. Kumar K. The Novels of John Wain, Marwari College / Krishna Kumar. – Ranchi (Bihar). – India, 1999 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://kasels.com/kkumar/johnwain/chap1.php>
12. Lodge D. Introduction / David Lodge // Amis K. Lucky Jim. – London : Penguin Books, 2000. – P. v-xvii.
13. Wain J. Hurry on Down / John Wain. – London : Penguin Books, 1978. – 255 p.

Summary. The article deals with correlating the style of English writers, representatives of the literary group Angry Young Men, with the criteria of distinguishing documentary fiction as a literary genre that intentionally blurs the line between fact and fiction. Significant spread of documentary fiction begins with the mid-twentieth century, the time when Angry Young writers started their literary career. These writers' narrative is saturated with post-war realities, true-to-life descriptions of British society, the authenticity of which has been proved by multiple scientists and critics' reviews. Their novels and plays have been recognized as absolutely adequate depiction of British life of the 50s. Using the principle of objective narrative, Angry Young Men stick to simple documentary style that resembles a report and is marked with deliberate understatement of aesthetics and lack of ostentation, as they get rid of most tropes. Even in the dramatic genre AYM tend to approximate realistic talk. Theatrical language in their works is executed in the form of everyday discourse: it is full of gaps, repetitions, incoherence, silence, reinforcing the effect of life likelihood. Moreover, writers adhere to the principle of factuality through non-interference with the development of the plot, transforming consciousness of protagonists into means of expressing authors' literary reflection. Because of such author's detachment characters' description is provided through the prism of protagonist's worldview, while the hero himself, his thoughts and deeds are mostly described by other characters. In a word, Angry Young writers lead their reader without pressure and moralization hence achieving documentary effect which will be one of the most popular ways of expressing author's viewpoint in the twentieth century prose.

Keywords: documentary character, factuality, documentary fiction, objectivity, life likelihood, portrait.

Отримано: 22.08.2014 р.

ТВОРЧЕСТВО В.Г. КОРОЛЕНКО В ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННИКОВ

У творчості В.Г. Короленка специфічно відбилася дивна епоха, яка отримала назву «доба межі століть». Однак його спадок вивчено ще недостатньо, тому статтю присвячено висвітленню різних точок зору на його творчість літераторів і критиків, зокрема сучасників письменника. В подальшому автор має на меті дослідити думку зарубіжних критиків щодо творчих здобутків Короленка, оскільки його твори за життя досить багато перекладались іноземними мовами.

Ключові слова: літературна критика, «доба межі століть», творча манера, гуманізм, В.Г. Короленко.

Личность и творчество Короленко еще при жизни писателя вызывали живейший интерес читателей, литературоведов и критиков, и оценивались прежде всего положительно. Особенно выделялись его гуманность, отзывчивость, обостренное чувство справедливости, что, безусловно, определило и его художественное творчество. Один из критиков отмечал: «Перед читателем творчество, несомненно, оригинальное и содержательное: это *чувствуется*, это очевидно из очень живых и прочных *впечатлений*, остающихся после прочтения всякого произведения г-на Короленко» [4] (курсив автора статьи. – И.Г.). Однако поэтика произведений писателя изучена недостаточно даже в наше время. Отметим, что подобные исследования имели место уже при жизни писателя, но изучению взглядов современных Короленко критиков и их замечаний относительно художественных особенностей его произведений уделяется чрезвычайно мало внимания. Это и определяет *актуальность* данной статьи. Таким образом, *цель* исследования в рассмотрении различных точек зрения современников В.Г. Короленко на его творчество. Неоднократно ими подчёркивалось, что «его жизнь продолжала его литературу, и литература – жизнь. Короленко честен. То, что он написал, и то, что он сделал в сознании русского читателя сливается в гармоническое единство» [1]. Другой критик подчеркивает, что «в современной нашей литературе мы не знаем другого художника, который <...> мог бы подымать в читателе веру в человека, в жизнь, в идеал, так умел бы подойти к опустившемуся и изверившемуся в добро, и указать ему <...> на маячащий огонек...» [3].

А.И. Богданович в статье «"Очерки и рассказы" Вл. Короленко, т. 3» говорит о глубине и чарующей гуманности произведений писателя. Исследователь отмечает: «Мы не можем подобрать лучшего слова, как «очеловечение» жизни, для этой особенности Вл. Короленки. В самых темных и печальных сторонах жизни он умеет указать то человеческое, что таится там, на дне, под грудой всяких наслоений и, не умирая, лишь ждет момента, чтобы выбиться наверх и заставить всех вспомнить о себе» [3]. Говоря о реализме описаний, Богданович подчеркивает, что он достигает необычной законченности, особо указывается значимость каждого штриха, каждой мимолетной картинки. Это внимание к деталям, по мнению исследователя, помогает Короленко передать не «примирение с жизнью и её тёмными сторонами, а понимание её, любовь к этой бедной, полной страданий жизни» [3]. Критик отмечает творческую эволюцию писателя, в том числе и в отборе деталей, говоря, например, что писатель избавляется от излишества в нагромождении эпитетов, от избыточной сентиментальности. Подчеркивается, что Короленко растет и как мыслитель, и как художник, неустанно оттачивая своё мастерство.

В книге «Силуэты русских писателей» критик-импрессионист Ю.И. Айхенвальд дает свою оценку творческой манере Короленко. Восхищаясь его человеческими и гражданскими качествами, он резко критикует писателя за то, что у него «все прямолинейно: он говорит о человеке и в известной мере достигает человеческих результатов. <...> в мире короленковских произведений <...> тесно и душевно от многократного присутствия человека, и только человека. Здесь нет воздуха, здесь не чуется космоса, перед нами на пространстве маленького уголка люди заботятся исключительно о собственных специфических делах, не проникаясь и не дорожа сознанием своей загадочной связи с великой вселенной» [1]. Далее критик сравнивает художественные миры Короленко и других писателей: «Каждый писатель – особая страна, и по стране великого писателя вы идете, идете, и не видите ей конца-краю, и вы даже не представляете себе, что здесь могут быть границы. В маленьких же странах, где царит художественная ограниченность и элементарность, вам сразу бросаются в глаза предельные линии тесного горизонта. И писателям такой страны мир и человек рисуются в общих и немногих чертах, и всё для них гораздо проще, чем это в действительности и чем это видят их более зоркие собратья» [1]. Интересна реакция Короленко на статью Айхенвальда. В письме к В.Н. Григорьеву 15 сентября 1903 г. писатель пишет: «Читал ли ты

заметку в «Русской мысли» обо мне? Она одна пытается сказать не одни лестные вещи, но и отрицательные. По-моему – правда – в самой попытке и в «количественной» оценке. На звание очень крупного художника я никогда не претендовал, и указание на многие недочеты в этой области находит отклик в моём внутреннем чувстве. Но «качественно», мне кажется, он не прав: никогда я не ставил «границ», и моё мировоззрение далеко не так узко. Не прав и в том, что я «не вижу» своих лиц, но это второстепенное. Главное в том, по-моему, что за ближайшим достижимым для меня не стена, а бесконечность, и поэтому Альд (Айхенвальд. – И.Г.) совсем не упоминает о «Тенях», «Ночью», «С двух сторон», «На Волге», которые бы нарушили целостность его схемы. <...> Автор, по-видимому, намекает, что мой «Огоньки» – конституция, а затем – я удовлетворен, и искать мне больше нечего. Мне кажется, что это тоже своего рода схема и автор обрезал у меня многое, что под неё не подходило» [5, 383–384]. Не известно, знаком ли был Айхенвальд с этим письмом, но недостатки Короленко, на которые указывает критик, по его же мнению, «очень похожи на достоинства; <...> фигура его является одной из самых привлекательных в новейшей русской словесности» [1].

За несколько лет до Айхенвальда о некоторых недостатках стиля Короленко (неубедительность мелких описаний природы, некоторых характеров персонажей, в частности – интеллигентов) писал Д.С. Мережковский. В то же время он признавал за писателем необычайное мастерство в создании образов людей из низов, способных на протест и отстаивание своих прав: «Каторжники г. Короленко мало заботятся о том, чтобы не испугать нас резкими нотами своего протеста, и его высшая, неотразимая, нравственная сила находится в таком захватывающем, трагическом контрасте с реальным бессилием, ничтожеством и унижением протестующих, что этот яркий художественный эффект глубоко врезывается и навсегда остается в памяти читателя как что-то совершенно новое, оригинальное и ничем еще не выраженное. Эффект этот составляет завоевание и открытие г. Короленко в русской литературе» [6].

Мережковский отмечает, что «лучше всего удаются г. Короленко пейзажи с широкими, очень простыми очертаниями, где много воздуха, света и дали и мало миниатюрных, детальных черточек; различные оттенки освещения и колориты неба, общие картины громадных равнин, леса сибирской тундры, моря, степи с несложными, грандиозными контурами – вот любимые темы его описаний» [6]. По его мнению, Короленко, в отличие от многих современников, молодых беллетристов, тяготеющих к публицистичности, в пейзажных зарисовках выступает именно как художник, а не как публицист.

Показателен вывод Мережковского: «Простые и резкие очертания пейзажа и не менее простые и резкие контуры драматического действия – вот художественные приемы г. Короленко: в качестве приверженца того метода в поэзии, который в живописи соответствует пластической школе Рафаэля, он выдвигает не колорит, а рисунок, не психологическое настроение, а скульптурный остов произведения, в противоположность В. Гаршину и г. Чехову, которые в качестве настоящих колористов тициановской школы предпочитают рисунку, простым и резким очертаниям драмы – лирическое освещение, настроение, колорит». Но и сам Мережковский не отрицал умение Короленко вызывать яркие впечатления, используя определенные художественные детали. Как черту стиля писателя он выделяет особую «склонность к постройке, если можно так выразиться, звуковых пейзажей, то есть целых поэтических картин, основанных на звуковых эффектах» [6]. Другими словами, речь идет о Короленко – мастере фонетической детали. Следует отметить, что внимательному анализу критика подверглись лишь некоторые произведения Короленко. В современных исследованиях короленковеды убедительно доказывают, что писатель мастерски использовал изобразительные детали, в то числе и психологические.

Об отношении Короленко к модернизму говорит в своих воспоминаниях Ф.Д. Батюшков. Он подчеркивал, что писатель, хоть и не без предубеждений относился к новым течениям, однако в своём творчестве довольно близко подошел к новым формам. Приводится интересное высказывание, о котором любил упоминать сам писатель. Слова эти, как передавали Короленко, принадлежали Верлену, прочитавшему «Слепого музыканта»: «пока мы ещё спорим о символизме, а вот молодой русский писатель дал уже готовый образец» [2, 281]. Батюшков отмечает, что к символизму «в поэзии он относился вообще с большим сочувствием» [2, 281]. Скорее всего, речь идет не о символизме как литературном течении, а о поэтической символике образов, свойственной как романтической, так и реалистической поэзии.

Современник Короленко критик и литературовед И.И. Иванов отмечал, что об авторе «Слепого музыканта» писали немного, значительно меньше, чем того заслуживает его талант и популярность. Да и то, что появлялось в печати, по мнению критика, ничему не могло научить писателя. У него «только могло укорениться глубокое убеждение в растерянности и бессилии русской критики, лишь только она пыталась не то, чтобы определить его место вообще в русской литературе, а просто объяснить его громадную популярность среди избранной отечественной публики» [4].

Сам же Иванов данный феномен объясняет так: «Мы думаем, в лице г-на Короленко пред нами любопытнейший мир, идейный и художественный, не только в ограниченной области русского искусства, но и широкий культурный смысл этого явления чрезвычайно оригинален, требует не только особого нового исследования, но и не поддается старым общеупотребительным определениям. Количество произведений и размеры таланта – здесь вопрос второстепенный. Мы не хотим сказать, будто изучение таланта г-на Короленко, должно стоять совершенно отдельно в русской критике по небывалой поучительности результатов. Мы убеждены только, что это изучение не менее плодотворно и обильно идеями, чем трактат о каком угодно другом русском писателе...» [4].

Мысль о том, что Короленко недопонят и недооценен современниками, и прежде всего молодым поколением, в статье «Владимир Короленко как художник» развивает К.И. Чуковский. По его мнению, перед этим «нормативным писателем», как его назвал один из современников, окружение Чуковского чувствовало себя какими-то растрёпышами, неврастениками, и недаром «нашими» для них были Андреев, Блок и другие. Он отмечал, что если бы нужен был писатель, который бы своим творчеством «отрицал бы нас <...> и наш духовный быт, и нашу литературу, – то это был бы Владимир Короленко. Его книги как будто созданы для того, чтобы вытравить, искоренить из жизни, из наших душ отчаяние, смерть, кавардак, эту нашу вселенскую тошноту, и вернуть нам идиллию, детство, и папу, и маму, и нежность» [7, 183].

Бороться с ужасами жизни Короленко помогает чувство юмора, даже «ад у него оказался не страшным, смешным и уютным» [7, 186]. Кроме того, как отмечает Чуковский, для этой цели писатель широко использует легенды, украшающие многие его произведения (достаточно назвать «Отошедшие», «Ночью», «Судный день», «Сказание о Флоре» и многие другие). Поскольку «время действия в легенде всегда так от нас далеко, <...> и самое действие так гармонично и размеренно» [7, 186], она становится для Короленко самым действенным средством борьбы с трагическим и роковым.

Размышляя о стилевых особенностях, отличающих Короленко от других писателей, Чуковский выделяет несколько черт. Говоря о том, что многие произведения написаны по воспоминаниям, он утверждает: «из всех русских писателей он писатель наиболее мнемонический. Он гений поэтической памяти» [7, 187]. Для Короленко важна обаятельность мира, и если бы он изобразил настоящий момент, «ему пришлось бы отбросить ту волшебную призму, сквозь которую теперь столь обаятельным представляется ему мир» [7, 188]. Как антипод писателя рассмотрен Леонид Андреев, который всегда пишет о том, что переживает сейчас и совершенно не интересуется своим прошлым. А Короленко даже свои душевные переживания «изображает с отдаленнейших точек времени, что замечательно помогает ему украшать, орнаментировать жизнь» [7, 189]. Другой значимой чертой названа «стилизация его вещей» [7, 189]. Чуковский подчеркивает, что стилизации не знал никто из писателей его поколения: «Сказание о Флоре» написано как латинская хроника, «Тени» напоминают платоновские диалоги, «Лес шумит» и «Судный день» рассказаны в украинском стиле. Чуковский отмечает, что после смерти Чехова «у Короленки в русском искусстве нет соперников, и главная черта его удивительного дарования – это гипноз. <...> он с первых же строк умеет навевать на читателя такую атмосферу <...>, что <...> все начинает нести на себе отблеск её очарования» [7, 189]. По мнению К. Чуковского, всю силу своего художественного гипноза Короленко направляет на то, чтобы изгнать из мира читателя ужас.

Рассмотренные в статье точки зрения делают чрезвычайно перспективным дальнейшее изучение наследия писателя: например, как воспринималось и оценивалось его творчество за границей. Отметим, что до сих пор переводам Короленко на иностранные языки не уделялось достаточного внимания (осуществлялись они в основном «на рубеже веков»). Интересным представляется привлечение приёмов компаративного анализа для исследования переводов и оригиналов, в частности в плане функционирования художественной выразительной детали.

Список использованных источников

1. Айхенвальд Ю.И. Короленко: [Электронный ресурс] / Ю.И. Айхенвальд // Силуэты русских писателей. Вып. 3. – Режим доступа к статье: http://dugward.ru/library/korolenko/ayhenv_korolenko/html
2. Батюшков Ф.Д. В.Г. Короленко как человек и писатель / Ф.Д. Батюшков. – М. : Задруга, 1922. – 124 с.
3. Богданович А.И. «Очерки и рассказы» Вл. Короленко, т. 3. : [Электронный ресурс] / А.И. Богданович. – Режим доступа к статье: http://az.lib.ru/b/bogdanowich_a_i/text_0410oldorfo.shtml
4. Иванов И.И. Поэзия и правда мировой любви (В.Г. Короленко): [Электронный ресурс] / И.И.Иванов. – Режим доступа к статье: http://az.lib.ru/i/iwanow_i_i/text_1990_korolenko_oldorfo.shtml

5. 101. Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 10 томах / В.Г. Короленко. – М. : ГИХЛ, 1956. – Т. 10. – 720 с.
6. Мережковский Д.С. Рассказы Вл. Короленко: [Электронный ресурс] / Д.С. Мережковский. – Режим доступа к статье: http://dugward.ru/library/merejkovsiy/merejkovsiy_vl_korolenko/html
7. Чуковский К.И. Владимир Короленко как художник // К.И. Чуковский. Сочинения: в 2-х томах. – М. : Правда, 1990. – Т. 2. – 624 с.

Summary. The end of the XIX and the beginning of the XX cc. is the period of flourishing of V.G. Korolenko's literary activity. Being rich in intensive ideal and artistic searches this epoch is considered to be a transition period in the history of Russian literature. The features of that time were interpreted specifically in works of different writers of the turn of the century, and V.G. Korolenko is not an exception. Moreover, the synthesis of different types of artistic thinking in his works, the enrichment of realistic dominant of his style with elements of symbolism and conventionality, impressionistic imagery, folklore stylization, ethnographic exotics, all this demonstrate evidently the marginal tendencies in the development of Russian literature of that time.

V.G. Korolenko's works attracted critical interest even from his first steps in literature. Nevertheless, the lack of researches on poetics of his works conditioned the actuality of this article. The aim of this article is to study the judgments of V.G. Korolenko's contemporaries (Y.I. Eichenwald, F.D. Batiushkov, A.I. Bohdanovich, I.I. Ivanov, D.S. Merezhkovsky, K.I. Chukovsky etc.) on his literary works. Being also writers they made an accent on rich thematic and problematic range of his books, their peculiar atmosphere created by rich and tender description, though with the sluggish author's involvement in it.

The analyzed judgments make promising the further study of the writer's heritage, for example, the perception and critics of his works abroad. It should be mentioned that Korolenko's works were not translated actively into foreign languages (these translations were made mostly at the turn of the century).

Key words: literary critics, "the turn of the century", artistic manner, humanism, V.G. Korolenko.

Отримано: 24.07.2014 р.

УДК 659.3:4; 1+3+80

Грушко С.П.

МОВЛЕННЄВІ ОДИНИЦІ У СИТУАТИВНОМУ КОНТЕКСТІ: МОВА ЯК ЗАСІБ ВПЛИВУ У ЗМІ

У статті розглядаються особливості мислення, мовної свідомості та індивідуальної мовленнєвої поведінки у мові ЗМІ. Для сучасних комунікативних досліджень актуальними питаннями є питання про створення, зберігання та використання інформації, її вплив на адресата у мас-медійному дискурсі у різних лінгвокультурах і політичному дискурсі.

Ключові слова: мас-медійний дискурс, інформація, адресат, лінгвокультура.

Дослідження мас-медійного дискурсу будь-якої культури дозволяє визначити домінування цінностей над фактами, переважання фативи над інформуванням, емоційного над раціональним, адже дискурс мас-медіа накладається на сітку різноманітних типів дискурсу. Фатива як антипод інформативності зближується за певними параметрами: спостерігається банальність змісту, відсутність установки на новизну, прагнення до стандартності та стереотипності, фіксованості форми і стерпості змісту, виключення свободи вибору. Як свідчать дослідження, мас-медійний дискурс все більш стає спонукальним, націленим на вплив, стимулювання адресата. Цей факт пояснюється зростаючою роллю частини сегменту політичного, юридичного, рекламного, ділового, релігійного, педагогічного, терапевтичного дискурсів у мас-медійному просторі. На думку М. Фуко, ці дискурси абсолютно невіддільні від такого виконання ритуалу, який визначає для суб'єктів одночасно їх особливі властивості і відведені їм ролі [3].

У сучасній медіакulturі існує неймовірна кількість шоу-програм у вигляді інтерв'ю, ток-шоу, які мають масу схожих рис. Більшість ток-шоу мають вигляд поставлених театралізованих вистав з певними ролями і нещирою грою. Клонована ритуалізованість подібних програм протиставляється діалогу як вільному обміну думками і грі, де проявляється свобода самовираження

особистості; культивується стереотипність і шаблонність мислення. Сугестивна ідеологічно насичена мова, яка відрізняється спрощеннями, узагальненнями, стереотипізацією, наочною конкретністю, повторами, при вмілому використанні надає великі можливості для впливу на свідомість, формування думки від вільного обговорення проблеми в мас-медіа до диктату.

У мас-медіа розкриваються протиріччя, які неминуче виникають між моральними відносинами (*засобом саморегуляції суспільства* – вільним обміном думками серед громадян, самовизначенням громадської думки, знайомством з новинами, з їх індивідуальною аргументацією різними персоналіями) і державно-правовими відносинами (*засобом управління* – інформуванням про владні рішення, їх розповсюдження та роз'яснення, оприлюдненням реакції мас та їх вимог до влади, домінуванням дій та ірраціональних мотивів над мисленням) [2]. Відзначається подвійна природа мас-медійного дискурсу: 1) вираження схвалення влади, підпільне, неофіційне посередництво у відносинах між буттям і свідомістю суспільства; 2) вираження опозиції до влади, відсутність інформаційної підтримки, втрата суспільством надії на узгодженість дій, на позбавлення від хаосу [2, 53-54].

Мас-медіа, впливаючи на адресата, відіграють у соціумі подвійну роль, адже вони породжують величезну кількість конфліктних ситуацій за участю суб'єкта і об'єкта мас-медійної діяльності, якими завжди є люди.

У мас-медійному дискурсі інтерпретація дійсності відбувається у двох проявах: 1) **експліцитно**, у *текстових формах* (роз'яснення тих чи інших подій, розкриття їх причинно-наслідкових зв'язків і кореляції з іншими подіями, судження та оцінка); 2) **імпліцитно**, *через номінативні одиниці* (мовленнєві дефініції, які визначають програму дій, незаперечна перевага фігур, номінації яких приймаються суспільством).

Сугестивність мас-медійного дискурсу здійснюється у пропагандистській діяльності владних структур, метою якої виступає створення сприятливого, позитивного враження. «За допомогою промовляння спеціально складених текстів, таких, де ціннісно-значущі поняття зустрічаються із підвищеною частотністю, можна досягти різних емоційних станів аудиторії – від заспокоєння до збудження та агресивності» [1, 214]. Останнім часом мас-медіа все частіше висвітлюють порушення законності у пропагандистських цілях. Доводиться констатувати невтішний факт: сучасний мас-медійний дискурс виконує особливу соціальну функцію, пов'язану із цілями, яким слугує використання мови політики: не переконувати, а контролювати; не передавати інформацію, а приховувати або спотворювати її; не спонукати до роздумів, а перешкоджати їм. Мас-медіа активно використовують тактику ключових слів [4] або лозунгових слів, які надають певний сугестивний вплив, адже в них концентруються політичні цінності та орієнтири. Ця тактика полягає в тому, що вживаються різні слова без вказівки на те, як їх розуміти. Існують слова, у які можна вкласти різноманітний зміст (нейтральний або емоційний) для позначення абсолютно різних, омонімічних, абстрактних понять, які у різних політичних доктринах розуміються по-різному (наприклад, *свобода, нація, народ, інтереси суспільства, національна безпека*). Примітно, що вони мають позитивну або негативну цінність, надають потужну заспокійливу або збудливу дію. Слово з абстрактним значенням вимагає уточнюючого визначення, яким часто нехтують (*демократія*). Крім того, багато слів позначають комплекси ідей, вельми віддалених від сфери безпосереднього досвіду людини (*соціалізм*). Відзначається неясність, невиразність при позначенні основних політичних характеристик (*реакційний – консервативний – ліберальний – прогресивний*). Вибір позначення залежить від позицій адресанта і адресата: одна і та ж політична платформа з позицій різних людей може бути названа *реакційною* або *ліберальною*.

Засобом посилення ефекту впливу на адресата у мові ЗМІ є оцінка, яка виражає особливу ментальність. У протиставленні до об'єктивно-інтелектуальної властивості мовлення виступає фактор оціночності. Адресант позитивно оцінює свою позицію і одночасно негативно позицію опонента завдяки використанню засобів експліцитної та імпліцитної оцінки. Багатозначність термінів, що позначають одночасно різні явища повсякденної дійсності, зазвичай знімається у контексті. Але якщо полісемія обумовлена виключно політичними моментами, тоді зміст залишається неясним і у контексті. Мас-медіа цілеспрямовано використовують багатозначність слів і пов'язаних з ними різних емоційних та оціночних асоціацій. Типовим для дискурсу мас-медіа є «вихолощення» поняття (*Veräußerlichung*), коли, наприклад, слово *свобода* ідентифікується із певними реальними обставинами. Наївний адресат найчастіше не розуміє, що значення цих слів може змінюватися в залежності від загального ідейного контексту. Реакційність мас-медіа призводить до створення дискурсивних конструкцій з метою захисту своїх інтересів: використання різних дискурсивних маніпуляцій призводить до суспільного регресу.

Для адекватного змістовного опису мас-медійного дискурсу вводиться поняття «контекстуалізм». Ця дефініція включає в себе як значення слова у вузькому лінгвістичному контексті, так і варіативність цього значення, обумовлену впливом екстралінгвістичної ситуації (ситуативного

контексту). Виступаючи у двох основних функціях, як засіб міжособистісної комунікації і як засіб для досягнення соціальних і політичних цілей, мас-медійний дискурс виявляє у цьому плані невичерпні можливості. Відображенням процесу ідеологічної редукції дійсності у мас-медійному дискурсі є широта і розширення значення окремих слів і словосполучень (*народ*), використання їх для позначення нових понять і явищ дійсності. Щоб виявити це значення, необхідно розширити мовленнєвий контекст до суспільно-політичної ситуації. У якості відправної точки це може бути протест проти основних функцій держави: пропаганди, нескінченної брехні, гноблення, абстрактний протест проти політики, адже ідеологія маскує особисті інтереси.

Зміна семантичної структури слова свідчить про взаємодію демократичних принципів і жорсткої політичної системи на мовному рівні. Вживання певних слів у незвичайному контексті, характерне для дискурсу мас-медіа, пояснює особливу категоризацію дійсності. Негативний оціночний момент є вираженням політичного і морального настрою, що панує у суспільстві. Спостерігаються і випадки вживання так званих «мимовільних» евфемізмів (*ungewollte Euphemismus*), що містять інформацію, яка неадекватно відображає дійсність.

Відрив значення слів від їх денотатів, слів від їх значення, на яких засновані маніпуляції мас-медійного дискурсу, призводять до створення «семантичного хаосу», що впливає на сприйняття адресата. Особливо активний вплив на адресата здійснюється під час передвиборної кампанії в процесі агітації, а також у рекламній діяльності, де теж спостерігаються методи агітаційної ідеології.

Агітація завжди спрямована на досягнення певного ефекту, тому в ній немає напівтонів, а тільки різкі контрасти. Її відрізняє різке звучання тематики і спрощеність у подачі проблеми. «У агітації домінує емоційна активізація мас. Оратор діє не за допомогою аргументів, а за допомогою аподиктичних тверджень» [4, 137]. Завданням агітації відповідає вживання спрощених мовних засобів: кліше, простих але виразних образів, ключових слів, гасел. Саме в силу націленості на емоції агітаційний виступ значною мірою складається з тавтології. Цим досягається навіювання адресату декількох основних думок, постійне повторення створює враження ідеологічної чіткості та послідовності (радіо-і телереклама лікарських препаратів, послуг агентств по роботі з нерухомістю, політична реклама). Виділяються такі основні прийоми агітації:

перехід на особистість (обговорення особистих якостей опонента замість його політичної та правової позиції); приписування опонентові аргументів з подальшим їх викриттям; підміна проблеми при її обговоренні (відхід від відповіді на прямі питання); використання наукової термінології (вживання незнайомих слів); використання простих за формою і змістом текстів (створення максимально доступних для найширших верств населення текстів).

При дослідженні мас-медійного адресата виявляється відмінність і подібність його психології: від особистого типу (розпорошеного домашнього натовпу) до публіки як натовпу (багатотисячні мітинги і демонстрації). Для управління натовпом необхідно враховувати ряд властивостей: психологічну спільність; розчинення адресата у натовпі під впливом навіювання; неусвідомленість дій натовпу, адже несвідоме за своєю природою колективне; наявність лідера, вождя, авторитету натовпу; двоїстість ставлення натовпу до лідера, розкол натовпу; схожість соціально-ідеологічних підстав.

До основних методів впливу належать: зваблення, яке базується на авторитеті; впровадження агентів впливу в натовп; формулювання лозунгів лідера з ефектом зараження оточуючих; алегорична, енергійна мова пропаганди із переважанням наказових формулювань; навіювання ідеї (революції, свободи, перемоги у війні тощо) до перетворення на колективні образи й дії; граMATика переконання, яка заснована на твердженні й повторенні; ясне тлумачення тверджень однозначної позиції, панівної ідеї.

Вибір певного стилю мови (офіційного, розмовного) мас-медіа у якості засобу спілкування також може мати політичні імплікації. Розвиток таємної форми мовлення забезпечує значну владу і узаконені повноваження. Мова мас-медіа використовується у політичних цілях приблизно однаковими засобами у всіх досліджуваних лінгвокультурах. Мас-медійний дискурс виступає засобом боротьби і маніпуляцій у політичних системах, але мова не є їх причиною. Саме у семантичній структурі актуалізуються мовні інтенції мовця і «пропагандистське втручання у мову». У зв'язку з цим виникає питання про співвідношення «колективного» та «індивідуального» стилів дискурсу.

Перехід від рівня індивідуального контакту до більш високого рівня складних соціальних відносин свідчить про перехід до зовсім нових проблем у взаємовідносинах мас-медійного і політичного дискурсів. На цьому рівні мова політичного змісту може, наприклад, формально адресуватися конкретному адресату, а реальне її призначення буде абсолютно іншим. Обумовлено це наступною залежністю: чим більше аудиторія, тим сильніше відмінності у соціальному, культурному, віковому статусі, тим менше шанс, що всі однаково зрозуміють конкретний зміст, який вкладається у висловлення адресанта. Чим ближче понятійний зміст до соціального, тим вище рівень розуміння висловлювання аудиторією. Тому особливо важливо дослідити зв'язки

значень, конотації та емоційні моменти, які виникають у адресата при сприйнятті термінів мови політики, реклами, релігії тощо в мас-медіа.

Представники різних соціальних класів, груп, соціальних спільнот є носіями специфічних моделей мови які слід розглядати не просто як стилістичну рефлексію соціальних відмінностей у способі життя і установках, але й як імпліцитність ідеології цих класів. В умовах диференційованого суспільства домінуючий мовний узус, який використовується у системі масової комунікації, відображає ідеологію правлячого класу, слугує його інтересам. З точки зору вивчення роз'єднаності мовної структури та мовного узусу останнє пояснюється у термінах трансформаційного синтаксису як «мовна компетенція» і «мовна реалізація», однак такий підхід недостатній при вивченні соціолінгвістичних проблем мовного життя. На думку Р. Фаулера і Г. Кресса, найбільш прийнятними вважаються теорія комунікативної компетенції та положення функціональної лінгвістики. Використання форми пасиву замість активу веде до згладжування соціальної та ідеологічної гостроти, наприклад, у повідомленні про зіткнення демонстрантів з поліцією. Вибір епітета для учасників даної події також обумовлений ідеологічною позицією адресанта мас-медійного тексту.

Аналіз фактичного матеріалу показує, що породжуються мовні поля, які відображають ідеологію певної соціальної чи етнічної групи, легітимують набір ідей, мотивів, установок і цінностей, які витісняє будь-які інші. Однією з ознак деградації демократичних принципів виступає дегенерація мас-медійного і політичного дискурсів, яка проявляється у грі словами, затемненні сенсу, маніпуляції поняттями, фактами реальної дійсності, використанні військово-бюрократичного жаргону. Мас-медійний дискурс української, німецької, англійської, російської лінгвокультур має спільні риси і представляє сьгодні синтез побутово-розмовної і абстрактної мови, що виражається в простій синтаксичній побудові фраз, різкості оцінок, використанні ідіоматичних виразів, стилістичних прийомів персоніфікації; широкому вжитку абстрактних слів, номінативності стилю. Звернення до експресивно-забарвленої лексики в мас-медійному дискурсі різних лінгвокультур обумовлено специфікою її впливу на адресата.

Список використаних джерел

1. Ключарев Г. А. Языковая деятельность и политический имидж / Г. А. Ключарев // Обновление России : трудный поиск решений. – М., 1995. – Вып. 3. – С. 211–216.
2. Лазутина Г. В. Профессиональная этика журналиста : учеб. пособ. по журналистике / Г. В. Лазутина. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 208 с.
3. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет; [пер. с фр.] / М. Фуко. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.
4. Grieswelle D. Rhetorik und Politik : Kulturwissenschaftliche Studien / D. Grieswelle. – München : Minerva, 1978. – 155 p.

Summary. The article discusses features of thought, language and consciousness of individual behavior in speech language within media.

The study of mass media discourse to determine dominance values over facts, facts' prevalence of awareness, emotional factors of rational discourse because the media is superimposed on a grid of different types of discourse.

According to research, mass media discourse becomes increasingly aimed at influencing, encouraging the recipient. This is explained by the increasing role of the segment of the political, advertising, business, religious discourse in the mass media field.

In today's media culture, there is an incredible number of shows, which have similar features, cultivated stereotypes and stereotyped thinking. Most of the bottoms are original performances. Cloned rituals of such programs are opposed to dialogue and the free exchange of ideas where freedom of expression is manifested personality. Ideologically saturated suggestive language that is characterized by simplifications, generalizations, stereotypes, repetitions, within a skilful use provides a great opportunity to influence the consciousness of free formation of opinion by discussion of the mass media to dictate.

In the mass media discourse interpretation actually occurs in two forms: explicit (in text form) and implicit (through verbal definitions). Suggestibility mass media discourse is carried out primarily in advocacy activities of authorities, which serves the purpose of creating a favorable and positive impression.

The media, influencing the recipient, play a dual role in society, because it generates a huge number of conflicts involving subject and object of mass media activities in which there are always people.

For modern communication research the question of the creation, storage and use of information, its impact on the recipient in mass media discourse in different linguistic cultures and political discourse remains relevant.

Key words: mass-medial discourse, information, addressee, linguoculture.

Отримано: 17.06.2014 р.

МОТИВ СХОДЖЕННЯ В РОМАНІ ОЛЕНИ ПЕЧОРНОЇ “ГРІШНИЦЯ”

Уперше аналізується сучасна інтерпретація образу повії в романі О. Печорної “Грішниця”. З’ясовано особливості визначального мотиву сходження, роль системи символів і міфопоетичної складової роману. Показано співвідносність із парадигмою відповідного літературного корпусу й оригінальні рішення авторки.

Ключові слова: мотив, стереотип, символ, контекст, міфологема, тілоцентризм.

Пропонована стаття присвячена складовій актуальній в сучасному українському літературознавстві проблеми розвитку і трансформації “жіночої” прози кінця ХХ – першого десятиліття ХХІ ст. Певні аспекти цього художнього корпусу активно вивчаються (С. Філоненко, Г. Улюрою, Г.-П. Рижковою, Ю. Кушнерюк, О. Карабльовою та ін.), однак про його всебічний аналіз поки говорити не доводиться. З посиленням нині гендерних досліджень пов’язані з “жіночим питанням” проблеми актуалізуються особливо, постать жінки частіше розглядається як жертва у стосунках з чоловіками в “їх” світі, трансформується структура позитивного і негативного стереотипів жіночності. Так, відчутно еволюціонують у літературі вказаного періоду образ повії та його варіації, хоча комплексної наукової оцінки цьому не дано в силу вельми обмеженої дослідженості творів про грішну жінку, зокрема, в українській літературі (і не тільки в ній [напр., див.: 3, 95]): заснування системного розгляду теми та його утвердження знаходимо відповідно в роботах М. Неврлого [4] і І. Папуші [5], однак верхньою часовою межею для цих розвідок є період Панаса Мирного.

“Грішниця” Олени Печорної (2010 р.) – один з останніх помітних вітчизняних “жіночих” романів про блудницю, в якому достатньо оригінально інтерпретовано цей відомий у світовій культурі мотив. Сприйнятий критикою й читачем схвально (зокрема, відзначений Міжнародною українсько-німецькою літературною премією ім. Олеся Гончара 2010 р. [6, 6]), названий твір не досліджений, і в нашій статті, спираючись на відповідний проблемно-тематичний контекст, вперше робимо спробу з’ясувати специфіку визначального для нього мотиву сходження. Важливим при цьому бачимо, зокрема, виявлення і характеристику а) системи символів та їх ролі в художній канві роману, а також б) його міфопоетичної складової.

В об’єктиві уваги О. Печорної – образ стражденної жінки, яка стала жертвою виру життя сучасного соціуму: Лариса фактично позбавлена дитинства і змушена пізнати бідність, згвалтування, смерть сестри, зраду матері, вимушену протитуцію для рятування сина, шантаж і смертельну хворобу. Прагнення письменниці засудити різноманітні прояви соціального зла, а також підкреслити неможливість для героїні іншого виходу зі скрутного становища зумовлює концентрацію в житті Лариси всіх можливих для жінки бід і сприяє створенню ситуації т. зв. особистого катастрофізму. При цьому, однак, мінорне нагнітання не викликає враження штучності і свідчить про художню майстерність авторки, у якої “Грішниця” – роман дебютний.

Два взаємопов’язані плани розповідання і відповідно чергування типів нарації (подібне до застосовуваного в “Одинадцяти хвилинах” Пауло Коельо 2003 р.) дозволяють письменниці об’єктивно і всебічно розкрити характер героїні роману. Перший план оповіді – опис життя і душевного відновлення Лариси в реальному часі в чорнобильському селі; другий – записані героїнею в щоденнику спогади про існування до приїзду в зону відчуження, що наприкінці роману цей щоденник Лариса топить в озері, символічно ховаючи так і душевний біль минулого.

Основним у романі є широко осмислюваний мотив сходження (до храму, джерел, чистої, віри), що в силу специфіки тексту виступає і як мотив повернення (додому). Важливу роль у його реалізації відіграє виражена в романі система символів, ключові з яких – асоціативно взаємопов’язані образи дороги, тіла, сонця. Варто назвати сполучені з ними концепти каяття і духовного відродження.

Отже, сюжетотворчий мотив дороги трактується як у прямому, так і в переносному значенні. Пам’ятаємо ж, що як символ дорога, шлях, “...“розгортається” у двох напрямках – по горизонталі і по вертикалі. Варіанти горизонтального шляху – паломництво, подорож та ін... Шлях же вертикальний становить собою “подорож духу”... означає учнівство” [7, 416].

Амплітуда коливань долі героїні перебуває в межах полюсів, співвідносних із граничними категоріями життя і смерті; бінарноопозиційними варіантами цих полюсів виступають відповідно народження – загибель, дитинство – старість, здоров’я (осмислюване і як природна чистота) – хвороба (паралель до забрудненої Чорнобильської зони) і, врешті, широко трактовані добродійність – гріх.

Значну увагу приділяють письменниці, зокрема українські (Л. Баграт, Л. Таран, Дара Корній, В. Гранецька й інші), тілесному аспекту світосприйняття, і О. Печорна тут не виняток: її оповідачка тяжіє до тілоцентричного типу сприймання колізій. Так, тіло жінки асоціативно до природи трактується як храм (пригадуються “собори душ” у романі О. Гончара “Собор”), а гріхопадіння – як його осквернення. Яскраво описано в книзі відчуття згвалтованої за мовчазної згоди матері Лариси: дівчина зосереджена на аналізі власних відчуттів – огиди і ненависті до свого тіла (“брудне”). О. Печорна досліджує психологічні порухи Лариси й аналізує причини постійного болю, який відчуває жінка протягом життя.

Незважаючи на життєві тортури Лариса змогла зберегти свою духовність, не втратила любові до людей, не дала “згвалтувати” душу, що зближує її з постатями Марії з “Одинадцяти хвилин” П. Коельо чи Христини з класичної “Повії” Панаса Мирного (з цим твором “Грішниця” перебуває в генетичному зв’язку). Тому й підкреслена можливість духовного очищення Лариси: її тіло – “...храм з обірваними дзвонами, що давно мовчать” [6, 12], тобто можуть бути відновлені (подібний романтичний елемент в українській літературі традиційний і може бути продемонстрований навіть на прикладі долі Василини з повісті І. Нечуя-Левицького “Бурлачка”). Саме образ храму в романі О. Печорної є втіленням заповідного в людині, шляху сходження до таємниці душі світу, мрії про рай.

Надумку О. Печорної, Лариса опинилася поза суспільством через моральну безкомпромісність. Цікаво ж, що у ставленні ідеалістки Лариси до гріховності виражена впевненість у можливості духовної чистоти при тілесному “падінні”: “Тріхи бувають різні – важчі, легші. Які обираєте? Я роздавала себе, своє тіло, але на цьому мій гріх і закінчувався...” [6, 243].

Письменниця акцентує красу своєї героїні, внутрішній світ якої такий же досконалий: “Незнайомка була по-справжньому вродливою... Кожна лінія правильна до досконалості: великі очі кольору землі й опалого листу, спокусливі уста, густе темне волосся...” [6, 11–12]. При цьому зовнішність Лариси подається переважно в “темних” тонах, що певно суперечить стереотипній постаті праведниці з блакитними очима і світлим волоссям і “заземлює” аналізований жіночий образ.

Можемо говорити також про міфопоетичний аспект “Грішниця”, де героїня постає як ангел, залишений у не належному для нього місці – пеклі [6, 20] (не випадково батько малюється Ларисі справжнім демоном [6, 20], а з матері “...можна було писати портрети Баби Яги й інших казкових чудовиськ” [6, 27]) і змушений іти дорогою страждань. Фактично прихід героїні до т. зв. Чорнобильської зони – завершення основного етапу її життєвих блукань у безпосередньому сенсі; другий аспект шляху цієї жінки – наука християнського терпіння, у пізнаванні якої Лариса зростає духовно.

Символічно, що якимось у шкільному віці героїні “уночі снилися сходи. Вони вели кудись високо-високо вгору. Було важко підніматися по них... Коли ж здалося, що нарешті досягнула вершини, виявилось, що насправді я впала вниз” [6, 104]. Аналогічний за суттю епізод-передбачення зустрічаємо в житті Марго з роману Людмили Баграт “Зло” 2002 р. (пов’язаний з гоїдалкою) або, скажімо, у драмі Тесс із роману Томаса Гарді “Тесс із роду д’Ербервіллів” 1891 р. (поїздка з Алекам в екіпажі через пагорби).

Своєрідна програмовість цього сну для долі Лариси очевидна, адже в її житті гріх (падіння вниз) і добродійність (сходження нагору) нерозривно пов’язані: так, жінка іде на панель в ім’я рятування сина і знаходить душевне зцілення в Чорнобильській зоні відчуження.

Топос Чорнобильської зони теж міфологізується і через паралелізм доповнює образ самої героїні. Як осквернено тіло і світ Лариси (“Її світ вже давно чорного кольору” [6, 11]), так отруєно ядерною катастрофою місцеву природу (“Небо обвисло, притиснуте невидимим тягарем води, а на горизонті розповзалася моторошна чорнота” [6, 11]), хоча і для цієї зони надія є – відновлення дзвонів “храму”, що “давно мовчать”. Зв’язок образу Лариси і природи (обох – матерів) тут очевидний; не випадково героїню для каяття, духовного очищення й досягнення “праведності” письменниця на певний час вміщує саме в зону відчуження (пригадується міфопоетичне обігрування топосу Чорнобильської зони стосовно життєвої драми Сніжани, героїні “Дзеркала єдинорога” Людмили Таран 2008 р. [1, 155]). “...Просто звідси пішло життя” [6, 22], – коментує стан “зони” Лариса О. Печорної, відчуваючи, що так само життя іде й від неї самої, хворої на страшну недугу. Господиня з “зони”, Марія Степанівна, побачивши Ларису вперше, “...застигла, неначе перед нею з’явився живий мрець” [6, 11]; так само смертю дихає чорнобильська земля: “смерть причаїлася тут ледь не в кожній дощечці чи цеглині кинутих хат” [6, 22], бачимо “дах мертвого будинку, що колись був школою” [6, 23], тощо.

Прикметно, що “зона” в романі постає місцем не стільки відчуження, скільки покаяння і спокути, причому тут героїня знаходить духовну наставницю – стару Марію (образ осмислюваної в біблійному контексті Чорнобильської Марії в українській літературі коментарів не потребує).

Більш того, саме на цій землі хвора Лариса не відчуває себе чужою, як завжди в місті [6, 213], і позбавляється психологічного “панцира” [6, 13], яким звикла захищатись від ворожого світу, – вірогідно, тут маємо паралель до саркофага над Чорнобильською атомною станцією, потреба в якому також не вічна. Таємничість і небезпечність цієї території (сукупно з символічною семантикою кореневого “чорний” у назві місцевості; до речі, цей же корінь містить прізвисьце самої письменниці) наближає її в людській свідомості до сакральних місць, куди приходять-повертаються за пізнанням істини і де духовне за будь-яких обставин перемагає суєтне лихо (адже саме це відбувається з Ларисою, хоча, за словами місцевих мешканців, “екологія не та, щоб хворих воскресити” [6, 13]). Недаремно тут навіть “...тиша дивна, дика, схожа на ту, що бачила сотворіння світу, неначе тиша кінця й тиша початку...” [6, 11].

Тілоцентризм тут проявляється навіть у пейзажі, наприклад: “Невже осінь уже сходить кров’ю й ось-ось має зітхнути востаннє?” [6, 18]. Образ-символ холодного сонця стає наскрізним у романі не випадково (“...сонце. Величезне. Кругле. Світле. Проте холодне, ніби зимове” [6, 16]; “Сонце десь на горизонті стікало кров’ю. Воно було велике, тому й крові було багато, багряної, але холодної” [6, 113]) і становить проєкцію постаті жінки (наприклад: “Кохання змінює жінку. Вона стає схожою на сонце, до якого тягнеться все живе...” [6, 124]), але трагічної долі.

Через поєднання чорнобильської проблематики і теми абортів специфічно висвітлюються в українській “жіночій” прозі полюси життя і смерті (“Ненароджена Марта” Л. Тарнашинської, “Землетрус” С. Майданської і под. – порівняймо з російськими творами С. Василенко “Ген смерті”, М. Арбатової “Аборт від нелюба” й под.). Реалізація жіночності передбачає щастя в материнстві, і, органічна в романі О. Печорної, ця тема розкривається суголосно з іншими сучасними вітчизняними письменницями.

Завдяки нелегкому рішенню прийняти материнство Лариса стає на шлях просвітлення, спасіння. Змінюється її ставлення до світу, людей і самої себе. Якщо до вагітності вона вважає власне тіло чимось “брудним” та “огидним”, то при надії відчуває легкість і щастя. До слова, для Марії з “Одинадцяти хвилин” П. Коельо мова про бажання мати дітей іде тільки в контексті матеріально забезпеченого життя.

Боротьба з хворобою сина вимагає від Лариси напруження всіх сил і виявляє її характер, дух. Обрання шляху повії задля рятування сина – це крок до осквернення храму героїні, рівнозначний смерті: “Виявляється, можна померти, продовжуючи жити. Це ніби роздвоєння. Світ звужується до рамок фізичного тіла, що дихає й рухається, а решта тебе припиняє існувати” [6, 213]. Заснована на традиційній семантиці числа “три” градаційна гіперболізація резюмує материнський подвиг Лариси: “– Навіщо йому “така” мати? ... – Яка? Яка дала життя тричі? Коли згвалтована не стала переривати вагітність, народжувала, ледь не віддавши Богу душу, і продала її дияволу, аби врятувати” [6, 259].

Текст “Грішниця” О. Печорної містить притаманні своєму проблемно-тематичному художньому корпусу структурні закономірності. Це, скажімо, екскурси в нерадівне дитинство героїні (співвідносні спогади, скажімо, Лариси О. Печорної і Тамари з незавершеного “Роману про дівчат” Володимира Висоцького 1977 р.), перелік життєвих трагедій, які так чи інакше призводять героїню на панель, філософствування стосовно неправильності влаштування світу, гірко-повчальний фінал і под.

Характерно, що в тому ж літературному масиві, але в творах авторів-чоловіків тілесний аспект змальовується менш детально й, сказати б, скромніше, з униканням натуралістичних описів. Скажімо, перший сексуальний досвід майбутніх повій у т. зв. чоловічій прозі другої половини ХХ – першому десятилітті ХХІ ст. (В. Висоцького, П. Коельо та ін.) швидше констатується як буденний факт, на відміну від творів жінок.

Коли ж мова заходить про виживання повії, підкорення нею “чоловічого” світу (зумовлене, правда, різними причинами), шлях героїні описується схоже як письменницями, так і письменницями – в “Одинадцяти хвилинах” П. Коельо, “Грішниця” О. Печорної і под. У результаті інтелектуального самостворення, пізнавши чоловічу природу, грішниця може відчувати зверхність щодо чоловіків і співчувати їм як слабшим істотам. “З кожним прожитим днем все зрозуміліше мені стає, до чого ж чоловіки слабкі, мінливі, ненадійні... тепер розумію, що така вже вона, чоловіча природа” [2, 16], – говорить Марія з твору П. Коельо, яка з часом стає корисливою і цинічною: на перший план для неї виступають гроші, і своє тіло вона сприймає як товар. Схожі мотиви Тамари Полуєктової з “Роману про дівчат” В. Висоцького, та й Лариса у “Грішниця” переживає складний період: “Я не зобов’язана була мати душу, та і яка душа в товару? Віднині я була саме ним” [6, 213].

Як видно з вищесказаного, “Грішниця” О. Печорної, будучи оригінальним і органічним для свого історичного часопростору твором, перебуває в тісному зв’язку з відповідним проблемно-тематичним корпусом та, при реалістичній спрямованості і відрізняючись традиційними для слов’янської інтерпретації історії повії глибоким гуманізмом і соціальним психологізмом [4, 58],

містить певний міфопоетичний шар. Роман суголосний сформованій у подібних творах (переважно жіночого авторства) парадигмі, в якій блудниця, насамперед, – страждальниця, змушена йти на слизький шлях під впливом виключних обставин і переживати еволюцію від гріхопадіння до відродження, що в сюжетному плані співвідноситься з очікуваною архетипною схемою: “гріх – страждання – каяття – спокутування – спасіння” [3, 98].

Подальше комплексне вивчення роману О. Печорної “Грішниця”, зокрема в компаративно-му аспекті, уявляється доцільним і перспективним. Висвітленню підлягає й ряд окреслених у нашій студії питань стосовно традиції й новаторства авторки в розкритті теми повії, органічності міфопоетичної складової “Грішниці” відповідним сучасним тенденціям, гендерного ракурсу тощо. Нарешті, пропонований матеріал можна розглядати і як складник майбутнього й потрібного нині ґрунтовного дослідження еволюції “жіночої” прози кінця ХХ – першого десятиліття ХХІ ст. в Україні.

Список використаних джерел

1. Гурдуз А. Романи Людмили Таран “Дзеркало єдинорога” і Стела Павлоу “Троянський кінь” / А. Гурдуз // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. / редкол. : Г. Ф. Семенюк (гол. ред.), А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – К. : Твім інтер, 2010. – Вип. 29. Ч. 1. – С. 151–162.
2. Коэльо П. Одиннадцать минут / Пауло Коэльо. – К. : София, 2007. – 304 с.
3. Мельникова Н. Н. “Падшая женщина”: архетип? Неомиф? “Вековой” образ? / Н. Н. Мельникова // “Архетипы и архетипическое в культуре и социальных отношениях” : Материалы междунар. науч.-практ. конф. (5–6 марта 2010 г.) / под ред. Б. А. Дорошина. – Пенза – Ереван – Прага : Социосфера, 2010. – С. 95–101.
4. Неврлий М. “Повія” Панаса Мирного в контексті світової літератури / Микола Неврлий // Неврлий М. Минуле й сучасне : збірник слов’язнознавчих праць ; передм. І. Дзюби. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 55–59.
5. Папуша І. Наративні моделі українського реалізму : (Панас Мирний і топос проституції) / Ігор Папуша. – Біблія і культура. Збірник наукових статей. – Чернівці : Рута, 2005. – Вип. 7. – С. 170–177.
6. Печорна О. Грішниця / Олена Печорна ; передм. М. Іванцової. – 2-е вид., стереотип. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2013. – 288 с.
7. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. К. Королёв. – М. : Эксмо ; СПб. : Terra Fantastica, 2003. – 528 с.

Summary. *The article is devoted to constituent element of the actual and too little researched problem of the development of “woman’s” prose of limit of the XX–XXI centuries. While the gender studies are intensified the positive and negative stereotypes of femininity are transformed; a complex apperception of the evolution of prostitute type is not given for the present. In one of the last native novels about loose woman by O. Pechorna “The Sinner” we for the first time determine the specific character of the main for it the motive of ascent. We characterize a) the system of symbols in the outline of the novel and b) its mythopoetical constituent.*

Aspiration of the author to condemn the various displays of social evil and to underline impossibility for the heroine of other way out predetermines a concentration in life of Larysa the possible misfortunes and creation of situation of personal catastrophe. Two correlative plans of telling and accordingly alternation of types of narrative allow writer to show the character of heroine comprehensively. The basic motive of ascent in the novel (to a temple, sources, faith) by virtue of specific of the text is a reason of returning also. An important part in it’s implementation belongs to the system of symbols – of a road, a body, a sun, a concept of repentance and revival.

A fate of heroine fluctuates into the line of the poles, correlative with categories of life and death; it’s variants are – birth – destruction, health – illness (mud), virtue – sin and so on. In spite of life tests Larysa kept her soul, that is why she can inner revive and arises as an angel on a road of suffering. Her arrival to the Chernobyl “zone” is the completion of the basic stage of her wanders; the patience is the second aspect of her way. The topos of Chernobyl zone is also mythologize and through parallelism complements the heroine type (the image-symbol of a cold sun is important here). The “zone” becomes the place of confession and atonement. The bodycentrism shows itself even in landscape. Election of way of prostitute for the sake of rescue of the son is a step to desecration of the temple of heroine, it is comprehended as a maternal exploit at the same time. The complex study of the novel by O. Pechorna in particular comparative is very perspective.

Key words: *motive, stereotype, symbol, context, mythologema, bodycentrism.*

Отримано: 5.06.2014 р.

ТЕНДЕНЦІЇ СМИСЛОВОЇ ІНТЕГРАЦІЇ / ДИВЕРГЕНЦІЇ КОМПЛЕМЕНТАТИВІВ WEALTH – POVERTY У ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ ВІКТОРІАНСЬКОЇ ДОБИ: ІНВЕРСИВНА МОДЕЛЬ ВЗАЄМОДІЇ

Стаття присвячена комплементативам WEALTH – POVERTY у художньому просторі Вікторіанської доби. У статті здійснено спробу простежити та систематизувати існуючі інтегративні та диференційні ознаки концепту-антиконцепту WEALTH – POVERTY, що утворюють комплементарну єдність. Розв'язуються питання, пов'язані з дослідженням мисленевих процесів та механізмів, що лежать в основі пізнання.

Ключові слова: комплементатив, концепт, антиконцепт, концептуальна модель, інтеграція, дивергенція.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Новітнім напрямком сучасних лінгвістичних досліджень стає когнітивна парадигма, у межах якої вивчаються способи систематизації та конденсації накопичених у культурній спільноті знань про навколишній світ, їх категоризація у мові та зв'язок з ментальними структурами людського мозку (В.І. Карасик, О.С. Кубрякова, О.О. Селіванова, І.А. Стернін, В.М. Телія та ін.). Носіями кодової інформації про об'єктивну реальність у мові та мисленні конвенційно вважають концепти (С.Г. Воркачов, В.З. Дем'янков, О.М. Кагановська, О.С. Кубрякова, З.Д. Попова) та антиконцепти (В.Ф. Новодранова, А.М. Приходько, Ю.С. Степанов), що в рамках аксіологічної семантики розглядаються також як *опозиції/опозитиви* (Н.Д. Аксьонова, О.О. Селіванова), *бінарні концепти* (Є.В. Русина, Т.С. Семегин), *концептуальні дихотомії* (В.А. Пищальникова), *комплементарні єдності* або *комплементативи* (Т.В. Давидова).

Аналізуючи останні дослідження та публікації, можна з певністю констатувати той факт, що окремі концепти досить плідно вивчалися у когнітивній лінгвістиці та лінгвоконцептології (Л.О. Анопіна, Н.О. Бігунова, О.О. Близнюк, І.В. Ігнатова, О.М. Кагановська, А.С. Персиніна, Є.А. Пименов та ін.), на противагу від антиконцептів, які перебувають у стані становлення на сучасному етапі розвитку науки. Наразі виникає потреба у систематизації отриманих знань щодо концептів та антиконцептів, з'ясуванні способів їхньої взаємодії, чим визначається **актуальність** нашої наукової розвідки.

Метою цієї праці є дослідження тенденцій смислової дивергенції та інтеграції комплементативів WEALTH – POVERTY у художньому просторі Вікторіанської доби. Для досягнення поставленої мети передбачається розв'язання наступних завдань: 1) дослідити ключові концептуальні моделі утворення комплементативів WEALTH – POVERTY; 2) вивчити тенденції смислової інтеграції та дивергенції конститuentів досліджуваної комплементарної пари на основі зіставлення їхніх концептуальних ознак у поняттєвому, метафорично-образному та смислово-ключі.

Об'єктом наукового пошуку стають ідіоспецифічні комплементарні концепти вікторіанської культури WEALTH – POVERTY, а **предметом** – їхні інтегративні та диференційні ознаки на **матеріалі** художніх творів Вікторіанської доби.

Концепт-антиконцепт WEALTH – POVERTY, що з одного боку утворюють бінарну опозицію, вочевидь виявляють відмінні (диференційні) ознаки, покладені в основу цієї опозиції. З іншого боку, в них спостерігаються спільні (інтегративні) ознаки, що свідчить про існування певного ментального простору, у межах якого концепт-антиконцепт доповнюють один одного і формують комплементарну єдність. Тенденції смислової дивергенції та інтеграції виявляються нами на основі аналізу ключових / базових концептуальних моделей утворення комплементативів WEALTH – POVERTY і досліджуються у межах поняттєвого, метафорично-образного та смислового компонентів їх значення.

Розшарування на верстви, а отже статус багатих і бідних, що акумулюється у зазначених комплементативах, є вагомою складовою ідентичності вікторіанського суспільства. Англія, за словами О. В. Городецької, історично вважається країною з дуже розвинутою класовою системою, де для кожного громадянина було визначене його місце [2]. Критеріями для класової детермінації традиційно слугували такі «важелі», як походження, рівень освіти та прибутків, що регулювали належність чи неналежність людини до якоїсь касти. Ідея такого концептуального стратифікування мислилася у вигляді щаблів, що є елементами певної умоглядної драбини. Символічний образ драбини/східців (ladder) як поєднувальної ланки між Землею і Небом у біблійних канонах завжди асоціювався з успіхом, прогресом, злетом чи підйомом [7] чи, навпаки, падінням (за умови

руху вниз). Ідеї суспільної нерівності, які закономірно відображаються в мові, також мисляться у вигляді щаблів соціальної драбини, тобто руху по вертикалі, у чому вбачаємо уявний перетин між матеріальною і духовною сферами буття. Подібні роздуми підтверджуються мовним матеріалом:

But think of Dorian's birth, and position, and wealth. It would be absurd for him to marry so much beneath him. (D. G., p. 192) або *The child of the old King's only daughter by ...marriage with one much beneath her in station...* (YoK, p. 78).

Актуалізація концептуальної вертикалі в поданому контексті уможлиблюється завдяки лексемі *beneath*, яка позначає нижчий рівень (у даному випадку – статус) за напрямком руху вниз [8, 124].

Концептуально значуща *координаційна вертикаль* як спосіб переміщення між щаблями суспільства і матриця існування комплементаривів WEALTH – POVERTY, що має відтворення в мовній картині світу вікторіанців, вважається однією з універсальних концептуальних метафор [4]. Така координаційна вертикаль є поєднувальною / інтегративною ланкою між бінарною опозицією WEALTH – POVERTY.

Іншою інтегративною ознакою досліджуваних комплементаривів є концептуальна ознака кількості «quantity», що виявляється в інтертрансформаційних (взаємоперехідних) можливостях цієї пари.

За дифузністю референтів інваріантні ознаки концепту WEALTH «abundance» (надлишок, безліч, значна кількість) та його антиконцепту POVERTY «lack/scarcity» (нестача, брак, дефіцит) утворюють комплементарну єдність «quantity», що складається з двох елементів, корелятивні межі яких є досить умовними (див. Рис. 1), що графічно можна зобразити наступним чином:

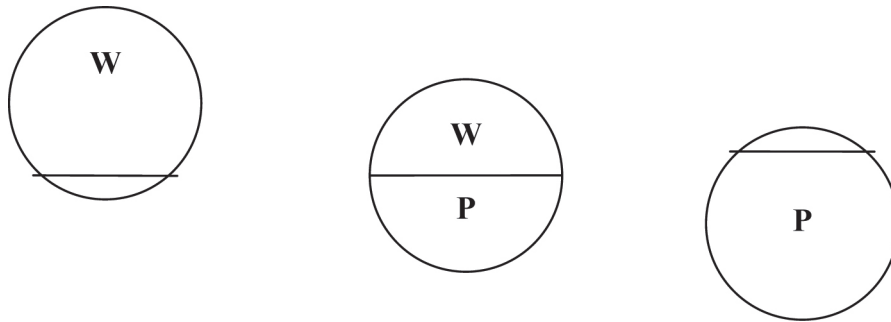


Рис. 1. Умовність корелятивних меж комплементаривів WEALTH – POVERTY

Згідно з Рис. 1, багатство (W), яким володіє суб'єкт, може або збільшуватись під впливом різних факторів, не залишаючи простору для бідності (перша діаграма на Рис. 1), або зменшуватись і трансформуватись у бідність за наявності об'єктивних причин (третя діаграма).

Оскільки комплементариви WEALTH – POVERTY не мають стійких чітко окреслених меж, визначаємо їх як *відносні* комплементарні сутності. Комплементарність цих явищ простежується у *зворотній (інверсивній) залежності* однієї величини (WEALTH) від другої (POVERTY) у межах одного суб'єкта власності: чим більше одна величина, тим менше інша, і навпаки, унаслідок чого конструємо *інверсивну модель* утворення комплементаривів WEALTH – POVERTY (див. Рис. 2).



Рис. 2. Графічне представлення корелятивних зв'язків комплементаривів WEALTH – POVERTY (інверсивна модель)

Корелятивні зв'язки комплементаривів WEALTH – POVERTY зображено у вигляді запозиченої з математичної логіки низхідної гіперболи у системі координат, де концепту WEALTH відповідає вісь ординат, а його антиконцепту POVERTY – вісь абсцис (Рис. 2).

Згідно з наведеним графіком, якщо багатство WEALTH як необмежено зростаюча величина у певній точці відліку (Рис. 2) прямує до нескінченності ($W=10$ і далі), то, відповідно, бідність POVERTY в оберненій пропорційності асимптотично наближується до нуля ($P=1$), і навпаки. У зв'язку з цим можна припустити, що у будь-якій референтній ситуації «багатство» не має жодних обмежувальних рубежів і може збільшуватись до безкінечності (реалізація семи «*abundance*»), тоді як «бідність», наближуючись до мінімальної границі, ніколи не дорівнюватиме нулю за законами логічного мислення («*lack/scarcity*» не є «нуль»). У такому разі суб'єкт багатства/бідності завжди матиме у своєму особистому просторі хоч якісь належні йому надбання (речі, дрібне майно, одяг тощо), кількість яких, проте, не є адекватною для життя згідно з встановленими у суспільстві нормами (реалізація семи «*inadequacy*»), що визначає нижчу позицію останнього по відношенню до інших членів соціуму (реалізація семи «*inferiority*» у структурі антиконцепту POVERTY). Таким чином, ані багатство, зведене нанівець, ані бідність суб'єкта стосовно того самого об'єкта власності ніколи не дорівнюватимуть нулю: вони перебувають у зворотній залежності і можуть трансформуватися одне в інше за сприятливих чи несприятливих обставин життя.

Основною диференційною (дивергентною) ознакою у структурі комплементаривів WEALTH – POVERTY, окрім їхніх ключових інваріантних ознак «*abundance*» та «*lack/scarcity*» відповідно та ознак, що формують метафорично-образний компонент значення, є їхній аксіологічний аспект.

Багатство як рівень соціального стандарту зазвичай віталосся у суспільстві, про що свідчить більшість проаналізованого мовного матеріалу (96%). Королю, наприклад, було властиво мати чинний зовнішній вигляд, саме тому інший його образ, що суперечив сформованим стереотипам, міг шокувати громаду:

Where is this King who is apparelled like a beggar this boy who brings shame upon our state? Surely we will slay him, for he is unworthy to rule over us (YoK, p. 96).

Концепт WEALTH у зазначеному контексті набуває позитивної аксіологічної ознаки: у суспільстві не сприймається король, вдягнений як злидар (*apparelled like a beggar*), що внаслідок англійського снобізму є соромом для держави (*shame to the state*); такий король не є гідним правління (*unworthy to rule*) – його статус вимагає розкоші, схвалення якої громадою додає позитивної модальності концепту.

Таким чином, багатство у 96% випадків проаналізованого матеріалу сприймається у вікторіанському суспільстві як позитив, як благо і перевага. БАГАТСТВО – це ДОБРЕ (це освіта, манери, гідне життя, щастя і т.п.). Наявність негативної оцінки у структурі концепту WEALTH пов'язана із жорстокістю панів, гнобленням ними інших суспільних класів і презирливим ставленням останніх до багатих представників соціуму (4%).

Наявність негативного оцінного компонента у структурі антиконцепту POVERTY свідчить про розуміння бідності як загального суспільного зла. У такому разі БІДНІСТЬ – це ПОГАНО (це відсутність адекватних умов для життя, здобуття освіти, розвитку особистості тощо). З другого боку, бідність є ґрунтом для виникнення солідарності, співчуття між представниками нижчих соціальних страт і є стимулом розвитку особистісних якостей, що говорить про взаємозв'язок матеріальної і духовної сфер буття людини.

Висновки. Комплементариви WEALTH – POVERTY як лінгвоментальні одиниці, які відображають соціальну стратифікацію вікторіанського суспільства і закономірності функціонування матеріального світу, мають складну структуру і виявляються комплементарними опозиційними концептами (концепт WEALTH + його антиконцепт POVERTY), що утворюють смислову єдність з інтегративними та диференційними / дивергентними ознаками.

Інтегративними у структурі комплементаривів є *координаційна вертикаль* та концептуальна ознака кількості «*quantity*», що виявляється в інтертрансформаційних можливостях конститuentів цієї пари.

Основною диференційною (дивергентною) ознакою у структурі комплементаривів WEALTH – POVERTY є їхній аксіологічний компонент. Багатство загалом сприймається у вікторіанському суспільстві як позитив, тоді як бідність асоціюється із негативом.

Комплементарність концепту-антиконцепту WEALTH – POVERTY полягає у смисловій взаємодії конститuentів бінарної пари, яку транспоновано в стандартизованій нами *інверсивній моделі*, через яку простежується зворотня залежність смислових зв'язків між компонентами.

Список використаних джерел

1. Аксенова Н. Д. Роль метафорических бинарных оппозиций в формировании оценки [Електронний ресурс] / Н. Д. Аксенова. – Режим доступу: <http://www.philarts.spbu.ru>

2. Городецька О. В. Національно-марковані концепти в британській мовній картині світу ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / О. В. Городецька. – К., 2003. – 21 с.
3. Давидова Т. В. Антиконтцепти в англійській художній літературі Вікторіанської доби: системно-типологічний аспект : дис. ... кандидата філол. наук : 10.02.04 / Давидова Тетяна Василівна. – К., 2013. – 280 с.
4. Каратєєва Г. М. Емоційний стан персонажа в аспекті розгортання концепту ВЕРТИКАЛЬНЕ ПЕРЕМІЩЕННЯ (на матеріалі творів Ле Клезіо) / Г. М. Каратєєва // Вісник КНЛУ. Серія Філологія. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2007. – Т. 10, № 2. – С. 48–56.
5. Русина Е. В. Бинарные концепты GLORY и DISGRACE в американской лингвокультуре : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Е. В. Русина. – Волгоград, 2008. – 23 с.
6. Семегин Т. С. Динаміка семантичної структури бінарних концептів ПРЕКРАСНИЙ – ПОТВОРНИЙ в англійській та українській мовах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.17 «Порівняльно-історичне і типологічне мовознавство» / Т. С. Семегин. – К., 2011. – 20 с.
7. Dictionary of Symbolism Online [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html>
8. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners / Macmillan. – L. : Macmillan Publishers Ltd, 2007. – 1748 p.

Список джерел ілюстративного матеріалу

1. D.G.: Wilde O. The Picture of Dorian Gray // Plays, Prose Writings and Poems / Wilde O. – London : David Campbell Publishers Ltd, 1991. – P. 127–320.
2. YoK.: Wilde O. The Young King // The Happy Prince and Other Stories / Oscar Wilde. – L. : Penguin Books Ltd, 1994. – P. 77–98.

Summary. The article is devoted to complementatives WEALTH – POVERTY in the Poetic Space of the Victorian Age. An attempt was made in the article to specify Integral and Differential peculiarities of the Concept-Anticoncept WEALTH – POVERTY which constitute a complementary unity. The article deals with the research touching upon basic mental processes and mechanisms that lay foundation to cognition.

WEALTH – POVERTY as linguo-mental units which reveal social stratification of the Victorian Age and its material world functioning consistency have a complex structure and prove to be complementary binary concepts opposed to each other (concept WEALTH + its anticoncept POVERTY); consequently, they constitute a certain mental unity with integral and differential / divergent features.

The integral component in their structure is represented by the coordinate vertical and the conceptual feature of «quantity», which is displayed through intertransformative abilities of their constituents.

The main differential / divergent feature in the structure of complementatives WEALTH – POVERTY is their axiologic component: wealth has always been associated in the Victorian community as something POSITIVE, while poverty is a NEGATIVE phenomenon in the society.

Complementary peculiarities of the Concept-Anticoncept WEALTH – POVERTY are viewed through semantic interaction of their constituents graphically represented in the inversive model, which outlines the inverse ratio of the semantic connection of the components.

Key words: complementative, concept, anticoncept, conceptual model, integrity, divergency.

Отримано: 12.07.2014 р.

СЕМАНТИКА АРХАИЧЕСКОГО «ТЕКСТА» В СТРУКТУРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

У статті розглядається своєрідність архетипної парадигми на матеріалі російської реалістичної літератури XIX століття. Пропонується використовувати метод В.Я. Проппа для виявлення основних функцій і атрибутів літературних персонажів, які походять від одного архетипу. Умовна назва архетипної парадигми героїв-персонажів російської літератури класичного періоду – «літературні змії».

Ключові слова: міф, архетип, парадигма, текст, структура.

Открытие общего текста европейской культуры связано с осознанием того, что знаковая природа текста культуры становится понятной при расшифровке символических кодов, каждый из которых несет смыслы, подлежит прочтению и осмыслению. Различные толкования и интерпретации текстов вплетены в ткань культуры не в качестве нового дискурса, а как необходимая предпосылка самого процесса понимания текста. Это понимание часто находит свою «подлинность», когда в обыденность и повседневность «вплетаются» архаические элементы. Наиболее оптимальный путь «попадания» архаики в текст происходит через тексты-коды фольклора, выполняющего своеобразную медиативную функцию.

Вопрос о соотношении литературы с фольклором исследовался многими поколениями учёных, доказавших, что этот вопрос правомерен даже тогда, когда такая связь недостаточно очевидна. Фольклор возник раньше литературы, поэтому существует мнение, что он влиял на литературу. Однако механизм и способы этого влияния до сих пор вызывают споры в литературной науке. Представители одной точки зрения считают, что литература заимствует в фольклоре темы, сюжеты, образы, язык. Другой – усматривают в литературе скрытый фольклоризм: в символике, в традициях повествования, в конструировании художественного произведения, его структуре. Обе позиции исходят от генетической преемственности фольклора и литературы, от общего их источника – мифа. Структура мифа как формы человеческого мышления и как формы поэтического творчества сохраняется в творческой сфере фольклора, а значит и литературы (при этом, безусловно, приобретая более сложное структурно-смысловое завершение). Фольклор и литература являются не столько «двумя ветвями словесного искусства, сколько составными частями одной метасистемы» (Д.Н. Медриш) [5, 11], о чём свидетельствуют художественные тенденции в фольклоре и литературе, которые во многом совпадают. Особенно это очевидно при изучении внутренней структуры произведений. Однако стремление перенести на литературу методы анализа фольклорных текстов одним исследователям кажутся спорными, другим – чрезвычайно перспективными.

Известно, что инвариант (архетип), имея эмоционально-образную природу, порождает огромное количество образных вариантов, превращающихся в тексты-коды. Путь от текстовой реальности к тексту-коду (смысловому объекту текста), а затем к инварианту возможен на уровнях научной реконструкции правил структурной организации знаков, установления мифологических, фольклорных прототипов, описания структурной модели текста по образцу морфологического приема В.Я. Проппа.

Учёный убедительно доказал, что элементы культурной архаической парадигмы в разные эпохи отличаются разными чертами, но они сохраняют в своей структуре некую постоянную величину («арматуру»), нечто неизменное для явлений этого диапазона, демонстрируют «память культуры» (Ю.М. Лотман). Эта неизменность и постоянность являются инвариантной сущностью явления, которое проявляется в произведении помимо авторской воли. Однако на уровне читательского восприятия, через матричную структуру архетипа (в общих чертах единую для адресата и адресанта) происходит «понимание», в результате чего образ «прочитывается» глубинная семантика образа. Разумеется, подобное «прочитывание» более вероятно в произведениях фольклора, где превалируют традиционные, канонические формы коллективного творчества. Гораздо сложнее этот процесс происходит при знакомстве с литературным произведением, где речь идет о личностном проявлении авторского начала. Это обстоятельство затрудняет и работу исследователя, поскольку литературоведение в основном занимается изучением индивидуально-проявляющегося в творчестве, тем, что делает художественное произведение неповторимым и уникальным. Однако вариативная повторяемость образов, мотивов, тем и т.д. свидетельствуют о существовании феномена, определяющего деятельность художника.

Попробуем проанализировать этот «бессознательный» импульс в индивидуальном художественном творчестве, прибегнув к фольклорному образу «змея» волшебной сказки.

Мифологической школой в свое время была выдвинута идея, в полной мере реализовавшаяся в работах В.Я. Проппа: количество сказочных сюжетов ограничено и строение всех волшебных сказок однотипно. Эта однотипность строения определяется мифологическим прошлым сказки, своеобразной «памятью жанра», тем обстоятельством, что сказка наследует «первосюжеты» и «первообразы» мифа. Будучи очень сложным «текстом», миф, тем не менее, не является повествовательным жанром художественной словесности, в отличие от сказки. Поэтому первоисточником сюжетных схем, типов героев, конфликтов и в целом нарративных принципов многие исследователи считают сказку, явившуюся первым повествовательным жанром художественной словесности. В этой связи следует напомнить, что каноны фольклорного нарративного текста отличаются от структуры сюжетной организации, например, реалистической литературы. В первом случае сюжет воспринимается как сумма мотивов (А.Н. Веселовский) или сумма функций (В.Я. Пропп), т.е. речь идет о строгой иерархической замкнутости уровней. Сказка имеет «закрытый» характер и «непроницаема» для мира внехудожественной реальности, тогда как, например, роман открыт, находится в контакте с внетекстовой семиотической культурой. Однако однотипные сюжетные схемы (мотивы, герои) есть и в литературе.

Ю.М. Лотман доказал, что кажущаяся безграничность сюжетного разнообразия русского реалистического романа XIX века имеет, по сути, иллюзорный характер поскольку «сквозь него просматриваются типологические модели, обладающие регулярной повторяемостью» [4, 714]. Контакт романа с «неготовой» современностью удивительным образом сопровождается регенерацией архаических сюжетных стереотипов. «Так рождается глубинное родство романа с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов» [4, 716]. Полагаем, что архаическая парадигма в этой связи играет определяющую роль.

Чтобы описать какую-либо парадигму, необходимо обозначить параметры: функции, свойства и атрибуты. Под функцией В.Я. Проппа, как известно, понимал «поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия» [7, 20]. Литературное произведение также обращается к поступкам персонажей, однако понимает поступок как соотнесенность его с моральными установками общества, с категорией выбора, с внутренней мотивацией героя и т.д. Герой-персонаж, являясь носителем «сюжетного развития», обладает способностью к активному поведению, совершению тех или иных поступков. Поступок часто является результатом внутреннего импульса героя, неспровоцированного извне. «Персонаж как элемент сюжета всегда обладает внутренней свободой и, следовательно, моральной ответственностью» [4, 715]. Как личность он действует под влиянием внутренних и внешних обстоятельств, как литературный персонаж – во многом под влиянием своего культурного прошлого, культурной памяти.

Функция и действие, согласно В.Я. Проппу, не тождественные понятия. Функция – константное отношение между двумя переменными. В этом значении можно выделить функции и литературных персонажей, входящих в архаическую парадигму. Свойствами мы называем устойчивые признаки элементов парадигмы, а атрибутами – то, что сопровождает персонажей или им принадлежит.

А.В. Рафаева заметила, что большинство исследователей, стремящихся приложить методы В.Я. Проппа к литературе, имеют дело с текстами более сложными, чем волшебная сказка, «но все же отличающимися высокой степенью связности» [9, 480]. А Ю.М. Лотман, подчеркивая, что опыты толкования и применения пропповской модели к нефольклорным повествовательным жанрам дали в общем негативный результат, тем не менее, подчеркивает регенерацию в реалистическом романе «весьма архаических и отшлифованных многими веками культуры сюжетных стереотипов» [4, 716].

Целью нашего исследования является рассмотрение архаической инвариантной составляющей литературных героев русской литературы XIX века, условно обозначенной нами «литературные змеи».

Как известно, для классификации, а соответственно, и построения типологических рядов может быть множество. Нам показалось возможным построить характерологию героев русской классики на архетипической основе, которая если и «не обходится без некоторого схематизма и парадоксальности», – по словам Г.К. Щенникова, то грешит этим ровно на столько, насколько это вообще неизбежно для любого концептуального обобщения» [13, 122]. Однако при этом, как нам представляется, подобная классификация предлагает дополнительные, актуальные для русской литературы параметры определений и оценок.

Глубинная семантика литературного текста в первую очередь связана с «сюжетообразующими» героями: «Поэтика сюжета в романе – это в значительной мере поэтика героя, поскольку определенный тип героя связан с определенным же сюжетом» [4, 714]. Таких героев можно выделить «в класс» по наличию общих признаков, закрепленных за ними генетически: им свойственно общее начало (инвариант), культурные первоосновы. Общие «качества» подобных героев, например, стали основанием типологической «длинной линии» «лишний человек», которая и по сей день является наиболее часто употребительным типологическим определением центрального героя русской классической литературы.

По наблюдению А.А. Фаустова, в этом литературном типе выделяется несколько постоянных модусов значений: 1) чужой в окружающей среде; 2) «сверхштатный», лишенный места и замкнутый в себе; 3) «отвлеченный человек»; 4) беспочвенный; 5) человек, лишенный на земле своего места [11, 66]. Этот перечень «свойств» следует дополнить, как нам представляется, и глубинной семантикой подобных героев-персонажей, связанной с таким явлением как демонизм.

В качестве рабочей гипотезы предположим, что данные модусы являются «характеристикой» некоего инварианта. В этой связи напомним видение Ю.М. Лотманом этой проблемы. Выделяя в литературе классического периода «два структурных модуса: бинарную и тернарную системы», исследователь считал, что для первой из них (бинарной) характерна «антитеза греха и святости, демона и ангела», а во второй (тернарной) выделял другую оппозиционную пару: «героев саморазвития и самооценки» и «героев существования» [4, с. 218]. В другом месте ученый говорит о том, что для сюжета русского романа были актуальны два типа героев: погубитель и спаситель. В первом варианте отмечались черты «рационалистического антихриста» [3, 219]. Обратим внимание, Ю.М. Лотман акцентирует внимание на демонизме наиболее распространенного типа героев в русской литературе XIX века. Лотмановская мысль может служить ключом к пониманию природы героев всей русской литературы XIX века в целом, отправной точкой построения соответствующих характерологических рядов, ориентированных на глубокий архетип.

Учитывая вышеизложенное, рассмотрим архетипическую парадигму «змей» в русской классической литературе XIX века (разумеется, наименование условное).

Литературный «змей», во-первых, обладает модусом значений «лишнего человека»; во-вторых, он герой «саморазвития и самооценки»; в-третьих, всегда «погубитель». Такой герой, как правило, приходит извне. Он наследует образный багаж демонического героя, и, одновременно, «усваивает» народные и традиционные представления об этой фигуре.

Образ демонического героя генетически восходит к мифологическим существам, богам, героям, деяния которых порой были злыми или постыдными. В таких героях и совершаемых ими поступках человек видел отражение своих дерзаний, поскольку в основе его поведения лежал вызов мировому порядку. Демонизм мифологических героев, используя современную терминологию, следует понимать как амбивалентность мифа, как присутствие в нем объективного противоречия.

Фольклорное восприятие змея – своеобразный синтез архаического демонизма и более позднего наслонения религиозного характера: злая, нечистая сила. Змей – метафора чужеродного, не нашего, но внедренного в нас [14, 200]. В.Я. Пропп считал, что это одна из наиболее сложных и неразгаданных фигур мирового фольклора и мировой религии.

Змей – существо многоголовое (в сказке). Это постоянная, неременная его особенность. В литературе «многоголовость» героя проявляется в противоречивом, сложном, «многоликом» характере.

Похищение, охранительная функция, вредительство – основное назначение змея. В.Я. Пропп выделяет три основных типа змеев: змей-похититель, змей-охранитель, змей-поглотитель. В любом варианте он – вредитель. Объектом похищения является царевна (девица). Вредительство и связанное с ним похищение царевны, девицы – традиционно сказочная фабула.

В круг функций сказочного змея В.Я. Пропп включил, помимо вредительства и похищения, бой с героем-преследователем [7, 293]. Из выделенных В.Я. Проппом, функций, в литературе реализуется вредительство, похищение «царевны», как в прямом, так и в переносном смысле в виде соблазнения (лишения покоя), и бой (поединок, часто словесный) с другим героем. Кроме этих первоначальных сказочных функций и в соответствии с мифологическими представлениями о змее мы выделили еще охлаждение и бегство. Литературный «змей» обладает следующими свойствами.

1. Непохожесть на других, противоречивым характером («многоликостью»). Все персонажи, входящие в парадигму, имеют сходно сконструированные портретные характеристики. Они выделяются своим поведением, обращают на себя внимание какой-либо необычностью. Поэтому автор всегда подчеркивает «странность» такого героя. Печорин «славный малый <...> только немножко *странен*» [2, 14]. В Онегине отмечается «неподражаемая *странность*» [8, 24]. Чеховский Лихарев – «*странный человек*» [12, 594]. Лицо Рудина часто принимало «*странное выражение*».

Многоликость героя-«змея» подчеркивается социальными масками, которые «надеваются» героем в том или ином случае, что обнаруживается при сопоставлении «внутреннего человека» и «внешней речи». Е.Г. Эткинд отмечает, например, пять «масок»-личин Печорина: с Грушницким он циник-грубиян, с княжной Мери демонический герой, с доктором Вернером – эгоист, с самим собой – «светский вариант Демона» [15; 95-100, 105].

2. Контрастной портретной характеристикой. Внешние контрасты отсылают к амбивалентному первообразу, соединяющему эротические и танатологические черты. Что и определяет своеобразный демонизм таких персонажей. У Печорина «Несмотря на светлый цвет его волос, усы и его брови были черные...» – «признак породы в человеке», глаза «не смеялись, когда он смеялся» [2, 50]. Громадный рост и большая борода Лихарева не сочетаются с его «виноватой походкой»,

робким голосом. «У него был бас, но говорил он тенором» [12, 595]. Грубые черты лица «как мепель и пелка», тем не менее, «давали нечто гармоничное и даже красивое» [12, 589]. «Тонкий звук голоса Рудина не соответствовал его росту и его широкой груди» [10, 29] т.д.

3 Литературные «змеи» бледны, «хладнокровны». Глаза Печорина «сияли каким-то фосфорическим блеском <...> то был блеск подобный блеску гладкой стали ослепительный, но холодный» [2, 50]. Бледность и холодность Печорина подчеркивается постоянно (белокурые волосы, бледный лоб, холодный взгляд, ослепительной белизны зубы). «Холодные» глаза и у Рудина. Он «казался полным огня, смелости, жизни, а в душе был холоден...». «Пламенная душа» его «холодна, он «прикидывается пламенным», «холоден, как лед» [12; 67, 63]. У гаршиновского Бессонова («Надежда Николаевна») «правильный холодный профиль», «холодный взгляд», он «хладнокровно» смотрит. «Холодные» характеристики у Молчалина, Сальери, Каренина.

4. Литературные «змеи» подвержены гордыне, нигилизму, атеизму. Лихарев полжизни «стоял в штате атеистов и нигилистов», был «рабом наук» и «кроме них не хотел знать никакого другого солнца» [12, 596-597], впрочем, свои «веры» менял довольно часто. Гордыне подвержены Печорин, Павел Кирсанов, Бронский. Базаров прямо назван «нигилистом».

5. Литературный персонаж-«змей» всегда приходит извне, с «чужой» стороны. «Чужость» змея всегда, так или иначе, декларируется. Печорин прибывает из России на Кавказ, Онегин из столичного Петербурга – в деревню. Лихарев находится «на пути» к новому месту жительства и службы. С «чужой» стороны приходят Рудин, Базаров.

6. Все литературные «змеи» красноречивы, убедительны в своих речах и поступках, что, собственно, является их главным оружием. Они умеют увлекать, убеждать, вызывать восхищение словом. Красноречие, начитанность, ум «змеев» всегда подчеркивается автором. Рудин «говорил умно, горячо, дельно». Он «владел едва ли не высшей тайной – музыкой красноречия» [10; 34, 39]. Лихарев кажется героине «безумным, иступленным, но в огне его глаз, в речи чувствовалось столько красоты, что она сама того не замечая, стояла перед ним как вкопанная и восторженно глядела ему в лицо» [12, 600]. Красноречие – отличительная черта Печорина, Онегина, Вронского.

7. Отношение к браку негативное. Все вышеозначенные персонажи превыше всего ценят собственную свободу, негативно относятся к браку: либо отрицают его, либо находят веские причины, чтобы не жениться. При этом все упомянутые герои ведут себя крайне активно, наступательно. Это свойство «змея»-погубителя диктует следующую функцию: добившись любви «царевны», он постепенно охладевает к ней, даже старается избавиться. Отношения «змея» и «царевны» приводят в конечном итоге к гибели последней. Сначала она болеет, чахнет (функция «царевны»), а затем во многих случаях умирает. Литературные героини переживают страшное разочарование, которые сказываются на всей их жизни.

8. Герой-«змей» несет «царевне» гибель. Как и в сказке, литературный «змей» нарушает покой счастливого семейства, приносит беду. Как правило, «змей» имеет уже опыт «соблазнения», а «причиной» любви зачастую является скука. Скучающий Печорин, фактически уничтожает семью Бэлы. Провоцируя Азамата, затем Казбича, толкает их на преступления. Герой «реализует», сказочную функцию вредительства в виде прямого похищения девушки и является ее «погубителем». Онегин, вмешавшись в жизнь провинциальной семьи, скучая, ухаживает за Ольгой, не задумываясь о страшных последствиях своей игры, которая в итоге заканчивается трагедией. Фактически ломает жизнь Татьяне. Лихарев «уводил» «самых гордых, самостоятельных женщин», которые шли «не рассуждая, не спрашивая». Лихарев из монашенки «сделал нигилистку, которая стреляла в жандарма», а жена «не оставляла в скитаниях ни на минуту и, как флюгер, меняла свою веру» в зависимости от увлечений героя [12, 599-600]. К Рудину «одна барыня привязалась <...> Он довольно долго с ней возился и, наконец, ее бросил...». Став «наставником, вождем» [12, 56, 59], увлек за собой и Наталью, а затем «покорившись судьбе» отказывается и от нее. «Образ действия» Вронского «заманивание барышень без намерения жениться» и при этом герой «чувствовал себя победителем».

Факультативными свойствами оказываются, во-первых, скупость. В этом случае проявляются рудиментарные особенности мифологического змея, ведь он – хранитель сокровищ. Во-вторых, неопределенность возраста (о Печорине: «...я бы не дал ему более двадцати трех лет, хотя после я готов ему дать тридцать» [2; 14, 50]. Лихарев – «мужчина лет сорока» [12, 589]). В-третьих, чужеземное платье. «Чужой» отпечаток имеет не только сам герой (Печорин) «в пыльном бархатном сюртучке» с «ослепительно чистым бельем», но и его щегольская коляска, лакей в венгерке [2; 49]. Онегин «как *dandy* лондонский одет». «Странно» одеты Рудин (в дон-кихотском плаще), Лихарев, Базаров.

Устойчивыми атрибутами «змея» являются огонь и дорога. Огненная природа первоначального змея рудиментарно, в виде метафоры или сравнения сохранилась в литературе. Например, у Лихарева «огненные» глаза, сверкают безумным исступлением [12, 600]. Лицо его «подсвечивается» либо огарком свечи, либо «печным светом». Литературные змеи всегда находятся в поиске, движении, им не сидится на месте. Они стремятся «к перемене мест» или находятся в поисках приключений.

В отличие от сказки, где герой-спаситель и царевна спасаются бегством от змея, функцию бегства (во всех анализируемых произведениях) осуществляет сам «змей». Он всегда «слабее» героини, проигрывает своеобразный поединок бежит от нее или уезжает после ее гибели. Нетрудно заметить, что вышеозначенные признаки характеризуют большинство литературных героев русской реалистической литературы.

Принадлежность к архаической парадигме (инварианту), а не только похожесть на людей своего времени и круга, сходного психологического типа делает персонаж узнаваемым, а значит понятным и достоверным.

Список использованных источников

1. Егоров Б. Ф. Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания / Б.Ф. Егоров – Томск : «Водолей», 2001. – 512 с.
2. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. / М.Ю. Лермонтов – М. : Худож. лит., 1958. – Т.4 : Проза. Письма. – 594 с.
3. Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода / Ю.М. Лотман // О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. – СПб. : «Искусство-СПб.», 1997. – 848 с.
4. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / Ю.М. Лотман // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб. : «Искусство – СПб», 2000. – С. 712-729.
5. Медриш Д.Н. Взаимодействие двух словесно-поэтических систем как междисциплинарная теоретическая проблема / Д.Н. Медриш // Русская литература и фольклорная традиция: Сб. науч. трудов. – Волгоград, 1983. – С. 3-16.
6. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. / В.Я. Пропп – Л. : Из-во Ленингр. ун-та, 1986. – 368 с.
7. Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. / В.Я. Пропп – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.
8. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10-ти т. / А.С. Пушкин – М. : Худож. лит., 1975. – Т. 4.: «Евгений Онегин». Драматические произведения. – 520 с.
9. Рафаева А.В. Методы В.Я. Проппа в современной науке / А.В. Рафаева // В.Я. Пропп. Собрание трудов. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М. : Лабиринт, 1998. – С. 467-491.
10. Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. / И.С. Тургенев – М. : Худож. лит, 1954.
11. Фаустов А.А. К литературному генезису термина “лишний человек” / А.А. Фаустов // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 1. – Воронеж, 1993. – С. 64-72.
12. Чехов А.П. Собр. соч.: В 12-ти т. / А.П. Чехов – М. : Худож. лит. 1954 – 1956. – Т.4.
13. Щенников Г.К. Целостность Достоевского / Г.К. Щенников – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2001. – 439 с.
14. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост В. Андреева и др. – М. : Издательство Астрель»: «Издательство АСТ», 2004. – 556 с.
15. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв. / Е.Г. Эткинд – М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. – 448 с.

Summary. The aim of the study is the archaic part of Russian realistic literature's heroes of the nineteenth century. The author proposes to use a method of Propp V. to identify the main features and attributes of literary characters that are derived from the same archetype. This paper attempts to analyze the archetypal images of novel component of the «superfluous men», referring to the folk image of «snake» fairy tale. Let's call the archetypal heroes paradigm proposed in the article «literary snakes».

Deep semantics of the literary text is associated with “plot-making” characters (Lotman Yu.), which can be identified by some signs as a certain “class”. These heroes share common cultural basics, invariant on which are the typology characters.

The most optimal way of getting archaic into the text is through folklore. Folklore and literature are parts of a metasytem with common artistic trends. However, the desire to move to literature methods for the analysis of folklore texts is most scientifically disputed. However, the level of scientific reconstruction of establishing folklore / mythological prototypes can be used as a methodological reception of morphological analysis by Vladimir Propp. For literary image in its structure some invariant retains that allows you to “read” the deep semantics of the image. Analysis of “features”, “attributes” of many heroes of literature shows that they are characterized by signs of “superfluous man” demonic hero, features of folk “snake.” Belonging to the archaic paradigm, not only the similarity of their contemporaries makes the character clear and credible.

Keywords: myth, archetype, paradigm, text, structure.

Отримано: 8.08.2014 р.

КВІР-СТУДІЇ СУЧАСНИХ КАЗКОВИХ ТВОРІВ

У статті пропонуються квір-студії сучасних казкових творів, у яких представлені нетрадиційні форми сексуальної самоідентифікації персонажів. Зображуючи одностатеві відносини, автори сучасних творів дають можливість почути голоси, які замовчувалися в традиційних казках, змінюють читацькі очікування щодо природи казки.

Ключові слова: квір-теорія, казка з трансформованим класичним сюжетом, традиційна казка, гендерні ролі.

Квір-теорія (queer theory), яка у 1990-х роках минулого століття виникла із гомо- та лесбійських студій, займається вивченням категорій, які вважаються нормою та відхиленням від неї, зокрема, нормативних та девіантних категорій сексуальної поведінки та ідентичності. Автором терміну квір-теорія вважається дослідниця Т. де Лауретіс (T. de Lauretis [2]). Основним значенням англійського прикметника queer є «дивний», «особливий», і, відповідно, предметом квір-студій є особливі, нетрадиційні форми сексуальної поведінки. А. Джегоуз, автор книги «Квір-теорія», визначає квір як широкий термін, що позначає маргінальні для певної культури форми сексуальної самоідентифікації [5, 1].

Квір-теорія може застосовуватися до аналізу та інтерпретації літературних творів, зокрема казок. Тема гомосексуальних відносин у традиційних казках не піднімається, адже у багатьох культурах подібні відносини були табу. Відповідно до неписаних правил та суспільних очікувань, фольклорні персонажі були виключно гетеросексуальними і не демонстрували «неприродного» інтересу до представників своєї статі. Деякі дослідники (J.-C. Duffy [4]) знаходять гомоеротичні елементи в літературних казках Г.К. Андерсена та О. Вайлда. Це, насамперед, пов'язане, з намаганнями проєціювати особисте життя письменників на їх творчість. Дійсно, деякі персонажі, особливо в казках О. Вайлда, допускають подібне двозначне трактування.

Набагато ширше поле для квір-студій надають сучасні казки для дорослих. Як зазначає в своєму дослідженні В. Джоосен [6, 114], в модифікованих казках гомосексуальні відносини є викликом домінуючому дискурсу та можливістю почути голоси, які замовчувалися в традиційних казках. Квір-теорія пропонує нове прочитання і тим казкам, у яких гомосексуальні мотиви виражені імпліцитно. Метою цієї роботи є аналіз сучасних казкових творів, у яких представлені нетрадиційні форми сексуальної самоідентифікації. Це, зокрема, поетичні адаптації О. Брумас та Е. Секстон, а також прозові казки з трансформованим класичним сюжетом Е. Доног'ю, які торкаються лесбійських взаємовідносин.

О. Брумас, яка відкрито заявляє про свою нетрадиційну орієнтацію, у збірці поезій «Починаючи з О» [1] використовує квір-потенціал традиційних казкових сюжетів для того, щоб проілюструвати лесбійське життя та ті складнощі, з якими стикаються представники сексуальних меншин. Наприклад, темою її поеми «Красуня та чудовисько» є трансформація наратора гетеросексуальної орієнтації у лесбіянку. Роки, проведені з коханцем-чоловіком, асоціюються у героїні з біллю та розчаруванням. Проте все змінюється з появою жінки:

*The boy
fled from my laughter
painfully, and I
leaned and touched, leaned
and touched you, mesmerized, woman, stunned
by the tangible
pleasure that gripped my ribs, every time
like a caged beast, bewildered
by this late, this essential heat [1, 56].*

Використання таких дієслів, як *mesmerized, stunned, gripped, bewildered* підкреслює силу пристрасті героїні та її захват від власної трансформації. У цьому уривку знаходимо інтертекстуальне посилання на класичну казку «Красуня і чудовисько» – порівняння героїні із звіром у клітці, коли вона охоплена жаром пристрасті. Під звіром, чудовиськом також мається на увазі лесбійство взагалі, яке, на думку багатьох, є девіантною та потворною формою сексуальності. У поемі О. Брумас, порівняно з традиційною казкою, відбувається зворотна трансформація: якщо в казці звір перетворюється на прекрасного принца, то в поемі героїня перетворюється на лесбіянку (звіра).

Лесбійським відносинам присвячена і поема «Спляча красуня», в якій героїня пробуджується після поцілунку іншої жінки:

City-center, mid-traffic, I wake to your public kiss. Your name is Judith, your kiss a sign to the shocked pedestrians, gathered beneath the light that means stop in our culture where red is a warning, and men threaten each other with final violence: I will drink your blood. Your kiss is for them a sign of betrayal, your red lips suspect, unspeakable liberties as we cross the street, kissing against the light, singing ... [1, 62].

Після поцілунку настає справжнє пробудження героїні, адже, на відміну від класичної казки та більшості сучасних варіацій, цей поцілунок не є нав'язаним, і героїня відповідає на нього. У поемі О. Брумас у ролі «принца» виступає жінка на ім'я Юдиф. Вибір імені має символічне значення, адже біблейська героїня Юдиф прославилася тим, що відрубала голову асирійському полководцеві Олоферну, врятувавши тим самим мешканців Ветулії. Ця героїня символізує відважність та нехтування умовностями, необхідні для того, щоб одній жінці поцілувати іншу, та ще й привселюдно. Перехожі шоковані такою поведінкою, а червоний колір помади Юдиф є для них сигналом неабияких вільностей, носієм яких вона виступає. Варто зазначити, що після поцілунку оживають обидві жінки, звільняючись від умовностей та отримуючи омріяну свободу. Поема закінчується на оптимістичній ноті спільною піснею двох жінок.

Казка «Рапунцель» братів Грімм допускає неоднозначну інтерпретацію, адже вона будується на взаємовідносинах між двома жінками: відьмою та дівчиною, яка опиняється під її опікою. П. Палмер у своєму дослідженні готичних творів проводить паралелі між відьмою та лесбійкою, адже вони обоє відокремлені від суспільства та представляють загрозу гетеро-патріархальним цінностям та традиційним моделям жіночності [8, 29]. Автори сучасних трансформованих казок розвивають тему лесбійських відносин між персонажами казки про Рапунцель. Зокрема, на початку поеми Е. Секстон «Рапунцель» прямо говориться про любов жінки до жінки:

A woman who loves a woman is forever young [9, 154].

З подальшого тексту ми дізнаємося, що тітка замикає дівчину в кімнаті, щоб перешкодити будь-яким її контактам з представниками протилежної статі, і сама виявляє неабиякий інтерес до молодого дівочого тіла.

*Let your dress fall down your shoulder, come touch a copy of you ...
... hold me,
my young dear, hold me.
Put your pale arms around my neck ...
Give me your skin
as sheer as a cobweb ...
Give me your nether lips
all puffy with their art
and I will give you angel fire in return [9, 154 – 155].*

Дивлячись на бліді руки, прозору, як павутиння, шкіру, дівчини, тітка згадує себе в молодості і називає копією племінниці. Тітка з племінницею грають у «гру», яку Е. Секстон називає «mother-me-do». Цей неологізм можна розглядати як імітацію дитячої мови, метою якої є небажання називати речі своїми іменами. Взагалі, відносини між молодого та зрілою жінкою позначені загальним інфантилізмом (згадаємо бажання тітки залишатися вічно молодого, яке можна трактувати як бажання залишатися дитиною і в дорослому віці).

В основній частині поеми тітка трансформується у відьму з традиційної казки про Рапунцель. Незважаючи на всі зусилля відьми, принц таки знаходить Рапунцель, і далі сюжет поеми розгортається подібно до традиційної казки, закінчуючись шлюбом:

*They lived happily as you might expect
proving that mother-me-do
can be outgrown,
just as the fish on Friday,
just as a tricycle.
The world some say,
is made up of couples [9, 158].*

Е. Секстон закінченням поеми стверджує, що одруження з чоловіком є неминучою долею жінок, тому що світ тримається на гетеросексуальних парах. Намагання тітки-відьми створити світ лише для себе та Рапунцель ні до чого не призвели, а близькі відносини між жінками, на думку поетеси, можна «перерости» так само, як рибний день у п'ятницю чи триколісний велосипед. Е. Секстон не бачить можливості вибору жінками своєї долі в патріархальному суспільстві, що зумовлює її досить похмурий погляд на положення жінки в суспільстві.

Хоча О. Брумас писала свою поему «Рапунцель» під впливом твору Е. Секстон, вона дотримується більш оптимістичної думки щодо можливості жінки обирати власну долю і жити в гармонії з собою. Поема О. Брумас починається цитатою з поеми Е. Секстон:

*A woman
who loves a woman
is forever young [1, 59].*

Інтертекстуальне посилення свідчить, з одного боку, про те, що О. Брумас включає себе до когорти представників феміністичної літератури, які переписували традиційні казкові сюжети, з іншого боку, в цій поемі цитата Е. Секстон отримує нове трактування. На початку поеми знаходимо також алюзію на традиційну казку про Рапунцель, а саме згадку про волосся:

*Climb
through my hair, climb in
to me, love
hovers here like a mother's wish [1, 59].*

Наратором у поемі виступає молодша жінка (на відміну від поеми Е. Секстон, де оповідь ведеється від імені відьми). Героїня говорить про своє кохання, і із згадки про матір впливає, що вона звертається до іншої жінки. На відміну від традиційної казки та поеми Е. Секстон, в поемі О. Брумас ніхто нікого не зачиняє в башті чи кімнаті, натомість, жінки насолоджуються життям в саду, серед пишної рослинності. Окрім згадки на початку поеми, волосся, яке є важливим елементом традиційної казки, ще двічі фігурує в тексті, символізуючи свободу жіночого самовираження (*you let loose like a hair*) та передаючи тілесні відчуття, які виникають у наратора від дотику іншої жінки (*every hair on my skin curled up*). Закінчується поема на оптимістичній ноті:

*I'll break the hush
of our cloistered garden, our harvest continuous
as a moan, the tilled bed luminous
with the future yield. Red
vows like tulips. Rows
upon rows of kisses from all lips [1, 60].*

Завдяки вживанню омофона (*tulips – two lips*) та можливості двоякого трактування іменника *bed* (як ліжко або скорочену форму від *flowerbed* – клумбу) обігрується врожай, вирощений в саду: це може бути як клумба з тюльпанами, так і поцілунки губ закоханих. Образна мова поеми передає, як серед буяння природи розквітає жіноча сексуальність, і що цей ідилічний союз двох жінок, який є їх свідомим вибором, сприяє розквіту кожної з них.

Відома ірландська письменниця Е. Доног'ю теж звертається до казки про Рапунцель у своїй збірці «Цілуєчи відьму: старі казки в новій оправі» [3], що містить тринадцять трансформованих казок. «Казка про волосся» – це історія взаємовідносин двох жінок, у якій окремі мотиви казки братів Грімм суттєво трансформуються. Перш за все, головна героїня (прообраз Рапунцель) є сліпою з народження, і тому всім, що вона знає про світ, вона зобов'язана жінці, яка живе разом з нею і піклується про неї. Бажання жити в башті виявляє сама героїня (а не «відьма», як у класичній казці), мотивуючи це тим, що так вона відчуватиме сонячне світло на своєму обличчі. У казці Е. Доног'ю навіть з'являється принц, якого приваблює пісня героїні і який піднімається до неї в башту. Щоправда, пізніше з'ясовується, що в ролі принца була відьма, яка пояснила дівчині свій вчинок наступним чином:

I knew I would have no peace till I found you a prince [3, 96].

Дівчина після цього залишає башту, спустившись по вірвовці, зробленій з власноруч обрізаного волосся (у класичній казці, як відомо, відьма обрізає волосся героїні). Жінка, не знайшовши дівчини в башті, викидається з вікна (тут можна провести аналогію з принцом з класичної казки,

який, зустрівши в башті замість Рапунцель відьму, вистрибує з вікна, потрапляє в чагарник і втрачає зір). Закінчення казки залишається відкритим:

I took her head on my chest and wept over her, salt in her wounded eyes. It was the only way I knew to clean them. I didn't know whether they would heal, or whether she would have to learn the world from me now. We lay there, waiting to see what we would see [3, 99].

У класичній казці від сліз Рапунцель у принца відновлюється зір, проте невідомо, чи так само трапляється з жінкою. У будь-якому випадку, головна героїня зробила свій вибір на користь продовження близьких відносин з представницею своєї статі. Взагалі, героїні казок Е. Доног'ю, які часто на початку є пасивними, покірними та невпевненими у власних силах, по мірі розгортання сюжету вчать контролювати своє життя та знаходять власну ідентичність, причому часто в середовищі інших жінок. На відміну від традиційного всезнаючого оповідача усі казки розповідаються героїнями від першої особи. Ретроспективна оповідь у минулому часі дає змогу героїні дати оцінку подіям, що відбулися, а можливість здійснювати контроль за оповіддю свідчить про автономність оповідача. Особливістю казок Е. Доног'ю є те, що другорядний персонаж однієї казки стає головним в наступній і розповідає власну історію, при цьому кожна казка відіграє роль рамкової конструкції для наступної, а всі казки об'єднуються в одну загальну історію. Таким чином також здійснюється інтертекстуальний зв'язок між казками. Письменниця свідомо не дає героїням імен, адже загальновідомі імена, такі як Білосніжка, Попелюшка тощо нерозривно пов'язані з патріархальною культурою, від якої Е. Доног'ю намагалася відмежуватися.

Відкриває збірку «Казка про черевичок», яка, як неважко здогадатися, є трансформованим варіантом казки про Попелюшку. Головна героїня занурюється в домашню роботу не на вимогу мачухи чи зведених сестер, а щоб вирватися з депресії, в якій вона перебуває після смерті матері. Героїня, так само, як і в казці Ш. Перро, тричі їде на бал, але, на відміну від класичної казки, бал у творі Е. Доног'ю зображений у пародійному ключі. Героїня з самого початку знає про відведену їй роль, тому вона постійно посміхається, практично нічого не їсть, танцює з літніми джентльменами, а її участь у бесіді обмежується репліками на кшталт *"Indeed"*, *"Oh yes"* та *"Do you think so?"*. Пародія досягає кульмінації під час третього відвідання балу, перед освідченням принца:

I danced like a clockwork ballerina and smiled till my face twisted. I swallowed a little of everything I was offered, then leaned over the balcony and threw it all up again.

I had barely time to wipe my mouth before the prince came to propose [3, 6].

Проте основна трансформація класичного сюжету в цій казці пов'язана з фігурою феї. Після третього балу героїня нарешті усвідомлює власну сутність і те, що їй хочеться пов'язати своє майбутнє не з принцом, а з жінкою, яка допомагала їй потрапити на бал:

I had got the story all wrong. How could I not have noticed she was beautiful [3, 7]

Героїня розуміє, що вона не вписується в традиційну історію і не відповідає гендерним стереотипам. Тому вона обирає власне закінчення історії: викидає другий черевичок, що символізує остаточний розрив з принцом, і разом з подругою повертається додому.

В іншому творі Е. Доног'ю «Казка про троянду», яка є трансформованим варіантом «Красуні і чудовиська», в ролі чудовиська виступає жінка, яка опиняється в ізоляції від суспільства через свою нетрадиційну орієнтацію. Коли їй набридло «відшивати» залицяльників, вона одягнула маску, і так виникли чутки про чудовисько, яке жило в замку.

I didn't know what to ask for. I had a room of my own, and time and treasures at my command. I had everything I could want except the key to the story [3, 34].

У кінці казки героїня знаходить «ключ» до історії, який полягає в можливості існування люблячих відносин між людьми однієї статі. Авторка розвінчує патріархальний міф про лесбійство як щось потворне, бо коли героїня знімає з «чудовиська» маску, то знаходить під нею гарне жіноче обличчя.

Власну історію «чудовиська» дізнаємося з «Казки про яблуко», яка є продовженням «Казки про троянду». Виявляється, що попереднє життя героїні нагадувало історію Білосніжки, однак, з певними трансформаціями. Особливістю казки Е. Доног'ю є те, що мачуха, яка майже такого віку, як і Білосніжка, не намагається позбутися пасербиці, а, навпаки, тричі приходить до лісу, запрошуючи дівчину повернутися до замку. Автор пояснює подібні трансформації почуттями, які виникають між жінками, і перед якими головна героїня не може встояти. Останнім переконливим аргументом стає яблуко, яким її пригощає мачуха:

My head was still swimming; I thought I might faint again. But my mouth was full of apple, slippery, still hard, vinegary at the edges. I could feel the marks of my own teeth on the skin. I bit down, and juice ran to the corners of my lips. It was not poisoned. It was the first apple of the year from my father's orchard. I chewed till it was eaten up and I knew what to do [3, 58].

Отруйне яблуко з класичної казки трансформується в своєрідне едемське яблуко, яким мачуха спокушає пасербицю, трохи недозріле, але надзвичайно соковите перше яблуко нового вро-

жаю з королівського саду. Скуштувавши яблуко, головна героїня остаточно перекоонується в своїх почуттях до іншої жінки та повертається до замку. Е. Доног'ю уникає прямого опису сексуальних відносин між героїнями своїх творів, натомість наголошуючи на їх емоційній прив'язаності.

Підсумовуючи, варто зазначити, що квір-інтерпретації проливають нове світло на масив казкових творів, у яких представлені нетрадиційні форми сексуальної самоідентифікації персонажів. Погодимося з дослідницею Д. Орме [8, 121], що згадані нами трансформовані віршовані та прозові казкові твори є прикладами подвійного квіру, адже вони не лише зображують близькі відносини між жінками, що є девіантною формою сексуальної поведінки, а й дають нове прочитання прецедентним казковим текстам, змінюючи читацькі очікування та припущення стосовно того, якою може бути казка.

Список використаних джерел

1. Broumas O. *Beginning with O* / O. Broumas. – New Heaven : Yale University Press, 1977. – 74 p.
2. De Lauretis T. *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* / T. de Lauretis // *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. – 1991. – Vol. 3, № 2. – Pp. III – XVIII.
3. Donoghue E. *Kissing the Witch* / E. Donoghue. – New York : Joanna Cotler Books, 1997. – 240 p.
4. Duffy J.-C. *Gay-related Themes in the Fairy Tales of Oscar Wild* / J.-C. Duffy // *Victorian Literature and Culture*. – 2001. – 29, 2. – Pp. 327 – 349.
5. Jagose A. *Queer Theory: An Introduction* / A. Jagose. – New York : New York Univ. Press, 1997. – 156 p.
6. Joosen V. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings* / V. Joosen. – Detroit : Wayne State University Press, 2011. – 361 p.
7. Orme J. *Mouth to Mouth: Queer Desires in Emma Donoghue's Kissing the Witch* / J. Orme // *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*. – 2010. – № 24.1. – Pp. 116 – 130.
8. Palmer P. *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions* / P. Palmer. – New York: Cassell, 1999. – 168 p.
9. Sexton A. *Rapuntzel* / A. Sexton // *Selected Poems of Anne Sexton* [ed. by D. Middlebrook, D. George]. – Boston : Houghton Mifflin Company, 1988. – Pp. 169 – 173.

Summary. *The article examines how queer theory (T. de Lauretis, A. Jagose) may be applied to modern literary tales. Queer is a term that means marginal forms of sexual self-identification. While classic fairy tales do not deal with homosexual characters, contemporary fairy-tale retellings fill in this gap. Lesbian and homosexual issues are touched upon in a number of fairy-tale retellings for adults. The queer approach to these retellings gives new interpretation to traditional gender roles and changes reader expectations about the nature of the fairy tale.*

The analysis is based on fairy-tale poems of O. Broumas, A. Sexton, fairy tales of E. Donoghue. These retellings help to break with the compulsory heterosexuality of the fairy tale, foreground the characters whose voices were suppressed in the traditional fairy tales. For instance, in the poem "Sleeping beauty" by O. Broumas the main heroine is awakened not by the prince, but by another woman. "Rapuntzel" fairy tale contains queer potential as it describes interrelations between two women. Fairy-tale poems by A. Sexton and O. Broumas both describe lesbian relations, but have different endings: the former does not see the possibility of choosing their destinies by women in patriarchal society, while the latter has optimistic view on the union of two women. E. Donoghue's "Kissing the Witch" is one of the best known lesbian fairy-tale collections. It has a specific structure where a secondary character in one fairy tale becomes a protagonist in the next tale and tells her own story, and each retelling functions as a frame tale for the next. Female protagonists, often passive and submissive at the beginning, start to control their life and find their own identity as women who chose lesbian relationships. Such motifs fill contemporary fairy-tale retellings with optimistic happy endings.

Key words: *queer theory, contemporary fairy-tale retelling, traditional fairy tale, gender roles.*

Отримано: 16.07.2014 р.

ПАНЕГІРИЧНА ПОЕЗІЯ ЯК ПРЕДМЕТ ДИСКУСІЇ В СУЧАСНІЙ МЕДІЄВІСТИЦІ

У статті аналізуються причини виникнення в сучасному українському літературознавстві дискусії довкола доречності вживання терміну “панегірична поезія”. Відзначається, що похвала як змістова домінанта панегірика жодним чином не впливала на вибір форми його викладу – прозу чи вірш. Наголошується на тому, що панегіричну поезію варто розглядати як різновид етикетної літератури.

Ключові слова: панегірик, бароко, поетика, дискусія, медієвістика.

“Панегірична поезія” – термін, витоки формування й культивування якого сягають XVII–XVIII ст., уживався філологами-медієвістами упродовж XIX–XX ст. як такий, що не викликає ніяких заперечень в його доречності й обґрунтованості. І, здавалося б, завершальну крапку в розробці цього поняття поставив В. Кречетень, визначивши місце віршів-панегіриків у царині етикетної поезії [9, 20] та окресливши класифікацію їх різновидів: “панегірична поезія представлена вітальними, поздоровчими, подячними, похвальними віршами; поетично оформленими “побудками” до добродійностей, зокрема до меценатства; погребовими й поминальними плачами, уславленнями померлих, у яких окреслюється ідеал громадсько-церковного, військового, політичного, культурно-просвітнього діяча; окремо слід виділити тріумфальні “слави”, так би мовити, панегірики подіям, насамперед воєнних перемогам, і, відповідно, “ляменти”, плачі з приводу тих чи інших подій або ситуацій – воєнних поразок, братовбивчих зіткнень, стихійних лих тощо...” [9, 9]. Хоча варто зауважити, що залишалися до кінця невизначеними принципи зарахування певних жанрових модифікацій барокової поезії до панегіриків, наприклад, геральдичних чи дескриптивних віршів тощо. Сьогодні ж низка праць Л. Шевченко-Савчинської, О. Косянчук, О. Дубровської поставили під сумнів доцільність використання означення “панегірична” до поезії, що має на меті уславлення людини чи її вчинків, і спричинили дискусію довкола цього поняття. Отже, мета нашої розвідки – з’ясувати, наскільки доцільним є заперечення понад двохсотлітньої традиції використання терміну “панегірична поезія” в українському літературознавстві.

Власне, дискусія розпочалася з того, що Л. Шевченко-Савчинська у своїй статті “Етикетна література України латинською мовою: пам’ятки її пізніша рецепція явища” цілком слушно заперечує як “нежиттєздатну ідею” [17, 46] спробу О. Косянчук підмінити поняття “етикетна поезія” іншим – “одична (похвальна) поезія” [7, 109]. Цілком погоджуючись з Л. Шевченко-Савчинською у визначенні оди як одного “із поетичних видів етикетної літератури” [17, 46], відзначимо залишений поза увагою дослідниці той факт, що О. Косянчук ототожила оду і вірш-панегірик, пояснивши цю синоніміку “фіксуванням панегірика я різновиду оди” у поетиці Митрофана Довгалевського [8, 8] та ігноруючи той факт, що бароковий теоретик використовує термін “панегірик” як у сфері епічної, так і ліричної поезії.

Така неувага має своє пояснення: Л. Шевченко-Савчинська вважає панегіричну поезію некоректним “терміном-оксимороном” [18, 74], який слід викоринити з літературознавчого обігу. Свою позицію дослідниця аргументує тим, що “панегірик у переважній більшості давніх теоретико-літературних праць визначається як жанр епідиктичного красномовства, тобто є прозою за визначенням” [18, 74], а отже цей термін неприпустимо уживати на означення поетичного твору. Через це Л. Шевченко-Савчинська, апелюючи до барокових поетик, наполягає “у визначенні віршованої похвали окремому вчинку або чесноті героя” користуватися терміном “енкомій” [17, 47]. Однак не треба забувати, що барокові поетики в нашому літературознавстві були початковою стадією і в них лише окреслювалися шляхи розвитку теорії родо-жанрового поділу творів.

“Корені проблеми коректного терміновживання”, на думку Л. Шевченко-Савчинської, варто шукати у київській поетиці “Fons Castalius” 1700 р., де “у визначенні віршованої похвали окремому вчинку або чесноті героя енкомій замінено на панегірик, термін із галузі риторики, та ще й віднесено цей вид віршів до ліричної поезії” [18, 74]. Утім, це був не перший випадок використання поняття “панегірик” на означення поетичного твору. У “Книзі про поетичне мистецтво” Андрія Старновецького подається термін “епіграма-панегірик”, який вирізняється за принципом поділу епіграм “в залежності від трьох цільових установок” [5, 135], у цьому випадку – похвали. Причому такі епіграми віднесено до епопеї [5, 136]. Митрофан Довгалевський, розробляючи теорію ліричної поезії, використовує як синоніми терміни “панегірик”, “енкомій”, “хвалебна пісня”, “показова ода”: мова йде про поему, “що співається на честь якоїсь людини” [1, 354]. Водночас, термін “енкомій” він використовує на означення третього виду епічної поезії – “хвалебні поеми, в яких прославляється певний герой за якийсь подвиг” [1, 337].

Л. Шевченко-Савчинська наполягає на тому, що панегірик має право на існування лише у прозовому вигляді, оскільки це “термін із галузі риторики” [18, 74] і ще в античні часи була встановлена така форма викладу для цього жанру. Однак це не виключає можливості перетворення панегіричної промови у віршований твір похвального спрямування. Незаперечним є той факт, що барокова поезія, за влучним визначенням Л. Сазиної, розвивалася “під покровом риторики” [13, 113]. Провідні медієвісти одностайні в тому, що характерною рисою барокової літературної теорії є “поєднання поезії з риторикою”, оскільки за тогочасними уявленнями вони “споріднені, у них спільні цілі й завдання, і діяти вони повинні спільно” [11, 5]. Уявлення ж про риторичну як “універсальну науку про слово” [6, 69] спричинює активне поширення її впливу на поетичну сферу.

Окрім цього, відбувається активна перебудова середньовічної жанрової системи. За визначенням Д. Наливайка, цей процес відбувається двома шляхами: “по-перше, у формі поступової відмови від одних традиційних жанрів та жанрових форм і трансформації інших відповідно до потреб і запитань нового часу, і, по-друге, у формі розширення жанрової системи шляхом включення ліричного й драматичного родів, раніше в цій системі відсутніх” [11, 13]. Фактично, у XVII ст. створюються цілком сприятливі умови для жанрових дифузій, трансформацій, модифікацій тощо, оскільки, за спостереженням Л. Софронової, порушується “чітка залежність теми від жанру”, який пристосовується “до нових умов” [15, 34], і відбувається зближення поетичних жанрів “із не-поетичними” [15, 36]. Характерна для бароко постійна потреба у змінах і зумовлює пошук нових жанрових форм у поетичному роді літератури.

Відзначимо і той аспект, що похвала є змістовим чинником і в жодному разі не може бути критерієм визначення форми організації художньої мови, як-то прозової чи віршової, оскільки їх використання зумовлене виключно естетичними завданнями твору. Окрім цього, теоретики літератури наголошують на тому, що не можна ототожнювати поділ на прозу і поезію з поділом літератури за родами. Отже, нічого не заважало авторам барокових поетик використовувати термін “панегірик” для похвальних поетичних текстів, тим паче, що ранні взірці таких творів були, по суті, декламаціями (згадаймо, наприклад, “Просфоніму” 1591 р.), що за манерою виголошування наближувало їх до урочистих промов.

В українській генології маємо декілька подібних прикладів, коли з’являються жанрові різновиди як похідні від апріорі прозових жанрів. Наприклад, життє завжди сприймалося як прозовий жанр, проте використання агіографічних сюжетів у барокових драматичних творах дало підстави дослідникам XX–XXI ст. (В. Резанову, Л. Софроновій, М. Сулим, Л. Какоєвій, Я. Мишаничу та ін.) оперувати поняттями “агіографічна драма” чи “драматизована легенда агіографічна”, що визначається як різновид шкільної драми [12; 14, 237; 16, 68; 3, 85; 10, 167]. Це ж саме стосується й доцільності використання поняття “агіографічна поезія” [4, 154–155; 2, 25], оскільки за доби Бароко виникає цілий пласт поетичних творів, у яких опрацьовуються сюжети прозових життів. Водночас зауважимо, що сьогодні життя, вже давно втративши функції художньої літератури, знову повернулися до прозового викладу. Цікаво, що в життєх обов’язковим елементом є похвала святим та їх діянням. Утім, це не стає причиною зарахування їх до етикетної літератури, так само, як і не дозволяє назвати панегіриками.

Подібну аналогію можна провести й з історіографією. Якщо йдеться про історіографічні твори давніх часів, то найперше згадуємо києво-руські літописи або козацькі літописи й “Історію Русів”. За формою організації художнього мовлення ці твори є прозовими. Утім, не варто забувати про існування історичних поем і віршованих хронік, джерелом виникнення яких є саме прозові історіографічні твори. Власне, навіть коли йдеться про жанрові визначення, що виникли у літературі кінця XVIII – початку XIX ст., науковці не йдуть проти цієї традиції. Так, називаючи “Енеїду” Івана Котляревського сучасним терміном “бурлескно-трагедійна поема”, літературознавці активно оперують і терміном часів класицизму – “ірої-комічна (герої-комічна) поема”.

Отже, дещо необґрунтованими є звинувачення у тому, що “сучасні філологи-давники” безпідставно наслідують анонімного автора київської поетики “Fons Castalius”, використовуючи термін “панегірична поезія” [18, 74]. Адже сучасним науковцям передувала традиція, сформована такими бароковими теоретиками, як Андрій Старновецький, Митрофан Довгалевський та ін. До того ж, не треба забувати, що барокові поетики в нашому літературознавстві були початковим етапом і в них лише окреслювалися шляхи розвитку теорії родо-жанрового поділу творів. До речі, у польському літературознавстві так само припускають можливість існування панегіриків у віршованій формі. Так, С. Яворський відзначає, що “панегіричні елементи можуть з’являтися у різних літературних жанрах (ода, елегія, промова, лист тощо)”, що спричинює створення “певних схем віршованих панегіриків”, зокрема у творчості Яна Кохановського, Яна Анджея Морштина, Станіслава Трембецького та ін. [19, 371].

На наш погляд, не варто відкидати можливість утворення від прозових панегіричних творів віршованих жанрових різновидів, спільним змістовим чинником для яких буде похвала на честь

видатної людини чи з нагоди якоїсь визначної події. Це цілком природний процес, тим паче, що автори барокових поетик не проводили чіткої межі і часто використовували терміни “енкомій” і “панегірик” як синонімічні, коли йшлося про поетичні твори. Логічніше було би визнати панегіричну поезію різновидом етикетної літератури. З огляду на це, цілком слушно є думка Л. Шевченко-Савчинської щодо того, що “не слід вживати як абсолютний синонім до “етикетна” прикметник “похвальна” чи “хвалебна” література, оскільки це справедливо лише стосовно частини (хоч і вельми значної) етикетних творів, – а саме, тих, які містять похвалу” [18, 75]. Тобто мова йде якраз про панегіричну поезію. Цей пласт похвальних поезій і можна окреслити як окремий жанрово-тематичний різновид етикетної літератури, що відкине усі питання щодо некоректності вживання терміну “панегірик” на означення віршованого твору і позбавить медієвістів зайвої плутанини у термінології. Подальша ж розробка панегіричної поезії у цьому аспекті дозволить чіткіше класифікувати її жанрові модифікації й окреслити їх ознаки.

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 ; [Какоева Л.В. Трансформація сюжетів мартирологічного походження в агіографічній драмі / Л.В. Какоева // Літературоведческий сборник / [ред. кол. : М.М. Гиршман (отв. ред.) и др.]. – Донецк, 2003. – Вып. 14. – С. 85–93.
3. Качуровський І. генерика і архітектоніка : у 2 кн. / Ігор Качуровський. – К. : Києво-Могилянська академія, 2005. – Кн. I : Література європейського Середньовіччя. – 379, [3] с.
4. Книга про поетичне мистецтво, написана мною, Андрієм Старновецьким, під наглядом М. Котозварського, року божого 1637 [публікація В.І. Кречотня] // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. / [відп. ред. О. Мишанич]. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 125–154.
5. Копаниця Л. Літературний твір як модель комунікації: історична семантика драматичного панегірика Феофана Прокоповича “Володимир” / Любов Копаниця // Біблія і культура. – 2008. – № 10. – С. 65–72.
6. Косянчук О. До питання про одичну поезію в давній українській літературі / Ольга Косянчук // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – К., 2010. – Вип. 17. – С. 107–110.
7. Косянчук О.О. Генеза та еволюція жанру оди в українській поезії XVI–XX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / О.О. Косянчук. – К., 2011. – 21 с.
8. Кречотень В.І. Становлення поетичних форм в українській літературі XVII ст. : автореф. праць на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.02 “Українська література” / В.І. Кречотень. – К., 1992. – 68 с.
9. Мишанич Я. Екзистенційні мотиви у драмах Дмитра Туптала / Ярослав Мишанич // Дмитро Туптало у світі українського бароко : зб. наук. пр. / [за ред. Б.С. Криси]. – Львів : Артос-Апріорі, 2007. – С. 167–176. – (львівська медієвістика. Вип. 1).
10. Наливайко Д.С. Українські поетики й риторики епохи Бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика / Д.С. Наливайко // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – 2001. – Т. 48. – С. 3–18.
11. Резанов В. Драма українська : 1. Старовинний театр український. Вип. 5 : Драматизовані легенди агіографічні / Володимир Резанов // ВУАН. Зб. іст.-філолог. відділу. – К., 1928. – № 7 “д”. – 295 с.
12. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время / Лидия Ивановна Сазонова. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 894, [1] с. – (Studia philologica).
13. Софронова Л. О. Жанрова система київської шкільної драми / Л. О. Софронова // українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури / [відп. ред. О. В. Мишанич]. – К. : Наукова думка, 1984. – С. 232–252.
14. Софронова Л.А. Жанровая система поэзии польского барокко / Л.А. Софронова // Поэзия западных и южных славян и их соседей : сб. ст. / [отв. ред. Л.Н. Будагова]. – М. : Индрик, 1996. – С. 27–39. – (Б-ка Ин-та славяноведения и балканистики).
15. Сулима М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. / Микола Сулима. – 3-те вид. – К. : Стило, 2010. – 367 с.
16. Шевченко-Савчинська Л. Етикетна література України латинською мовою: пам'ятки й пізнша рецепція явища / Людмила Шевченко-Савчинська // Слово і час. – 2011. – № 12. – С. 43–52.

17. Шевченко-Савчинська Л. Латиномовна українська література. Загальний огляд / Людмила Шевченко-Савчинська. – К. : Медієвіст, 2013. – 217 с.
18. Okresy literackie : praca zbiorowa / pod redakcj Jana Majdy. – wydanie trzecie. – Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1988. – 381, [2] s.

Summary. This article analyzes the causes of modern Ukrainian literary discussion about the appropriateness of using the term “panegyric poetry”. The main reason is a warning of some literary critics as eulogy by definition is a rhetorical genre, so it is mandatory for the prosaic form of presentation. In view of this, according to the researchers, eulogy cannot be a poetic genre. Therefore, the definition of a poem that glorifies particular hero by some feat should be called “encomia”. The author of the article discusses this issue. It is noted that praise as content dominant in panegyric doesn't affect the choice of the form of its presentation – prose or poetic. Since the baroque poetry evolved under the influence of rhetoric and its genre system demanded changes, then it seems logical to borrow themes from prosaic to the poetic genre. So panegyric genre adapts to the new environment and becomes poetic form. To confirm are similar examples of genre diffusion: hagiographic prose – hagiographic drama – hagiographic poetry and more. It is observed that modern scholars in determining the panegyric poetry preceded with the tradition of baroque theorists (Andrew Starnovetskyu, Mitrophan Dovahlevskyu et al.). It is noted that the creation of prose panegyric works from poetic genre varieties is a completely natural process. Panegyric poetry is proposed to consider as a kind of label literature which would reject all questions about the incorrectness of the use of the term “eulogy” to denote the poetic work of medievalists and relieve unnecessary confusion in terminology. A further development of panegyric poetry in this respect will allow classifying clearer its genre modifications and describing their characteristics. It would reject all questions regarding the incorrectness of the use of the term “eulogy” in the definition of the poetic work.

Key words: panegyric, baroque, poetic, discussion, medieval studies.

Отримано: 9.07.2014 р.

УДК 821.161.1

Иванова Н.П.

ИРОНИЧЕСКОЕ В ФАНТАСТИЧЕСКОМ РОМАНТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ 1820-1830-Х ГОДОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТЕЙ АНТОНИЯ ПОГОРЕЛЬСКОГО И О. СЕНКОВСКОГО)

У статті досліджується роль іронічного у фантастичному романтичному дискурсі 1820-1830-х років. Окрема увага приділяється визначенню поняття романтичної іронії, її особливостей у романтичному тексті. На прикладі циклу Антонія Погорельського «Двійник, або Мої вечори у Малоросії» та повістей О. Сенковського «Великий вихід у Сатани» й «Перетворення голів у книги і книг у голови» простежується шлях еволюції романтичної іронії від «іронії свободи» до «гіркої іронії» у фантастичному дискурсі. Перший тип іронії характерний для творів Антонія Погорельського, в яких автор висловлює впевненість у свободі життєвих та творчих сил та наділяє носія фантастичного скепсисом, направленим проти людей, що намагаються створити певні рамки для розуму. Другий тип іронії прослідковується у повістях О. Сенковського, котрий у саркастичній формі іронізує не тільки над суспільним злом (злодійство, хабарництво, глупота, черствість, брехливість тощо), а й над своїм безсиллям щось змінити.

Ключові слова: парадокс, поетика, романтизм, романтична іронія, фантастичний дискурс.

В поэтических исследованиях русской романтической повести 1820–1830-х годов актуализируется интерес к анализу мистического, фантастического, inferнального компонента. Этот интерес исследователи связывают с различными причинами: с осознанием романтиками социальной и нравственной ненормальности жизненного уклада (Е. Маймин [2, 16]), с утратой веры в возможность постижения бытия разумом (Т. Чернышева [7]), с тяготением традициями рационалистической культуры Просвещения и жаждой чудесного (В. Маркович [3, 22–23]), с верой в таинственность мира и в возможность человека соприкоснуться с тайнами бесконечной жизни (В. Жирмунский [1, 25]). Такое ощущение действительности требовало поиска новых форм выражения, свободы творчества, которое романтики полностью реализовали при помощи иронии, о

чем подробно писали многие исследователи: Н. Берковский, Ю. Манн, Д. Наливайко, Вс. Сахаров и другие. Однако аналитика связей иронии и фантастики, роль иронического начала в фантастическом романтическом дискурсе 1820–1830-х годов по-прежнему остается актуальной проблемой и требует детального рассмотрения. Наша задача – очертить круг вопросов, касающихся контекстуальных связей фантастической иронии, ее места в творчестве крупнейших русских романтиков.

Ирония для романтиков была не просто стилистическим приемом, они расширили ее понимание до мировоззренческих принципов и усматривали в ней абсолютное выражение свободы – высшей ценности романтического сознания. Ироническое ориентирует художника на установку: в творчестве не останавливаться ни перед чем, все подвергать сомнению или отрицанию, свободно менять мнение, подчеркивая условность всех правил. Такая установка одним из главных составных иронии делает игру, буффонаду. Отсюда происходит сознательное смешение писателем серьезного и смешного, высокого и простодушного, реального и фантастического, введение парадокса как стилистического приема. Ф. Шлегель вообще называл иронию «формой парадоксального» [8, 263].

В романтизме ирония претерпевает своеобразную эволюцию: от иронии свободы, в которой автор уверен в беспрепятственности свободы жизненных сил и высмеивает тех, кто создает для них рамки; до иронии сарказма, «горькой иронии», в которой автор иронизирует не только над злом, но и над своим бессилием преодолеть это зло. Такая разница четко прослеживается в творчестве Антония Погорельского и О. Сенковского.

Попытаемся определить место иронического в фантастическом повествовательном дискурсе Антония Погорельского и О. Сенковского, проявляющееся в смешении фантастического и реалистического планов.

Открывает традицию развенчания фантастического как чего-то недостижимого Антоний Погорельский в цикле «Двойник, или Мои вечера в Малороссии». Вводя в макросюжет двух рассказчиков-собеседников, собственно себя Антония и своего Двойника, автор создает своеобразный парадокс, в котором именно потусторонний участник диалога является скептиком всего фантастического, стремящегося все объяснить с позиций разума. Представитель мира сверхъестественного, развенчивает мифы о том, что явление двойника – предвестие смерти: «я пришел усладить по мере возможности уединение ваше» [4, 28], что духи боятся петушиного крика: «Вы меня смешите <...> может ли хриплый голос петуха утратить кого-нибудь, не только духа?» [4, 34], что «полуночный час для двойников время роковое» [4, 34], давая подчеркнуто житейское, прозаическое объяснение тому факту, что Двойник исчезает ровно в полночь: «нам спать пора» [4, 34].

С иронией и скептицизмом реагирует Двойник и на концовку сочинения Антония «Изидор и Анюта», высказывая сомнения в возможности встречи духа погибшей невесты с возлюбленным. А в своих же рассказах «Пагубные последствия необузданного воображения», о составе человеческих качеств и других пытается рационально объяснить даже самые невероятные вещи. Таким образом, ироническое, парадоксальное изображение фантастики в произведениях Погорельского убирает ощущение страха у читателя, тем самым стирая грани невозможного, грани между фантастическим и реальным миром (Ср.: повести Н. Гоголя «Страшная месть», «Вий», А. Толстого «Упырь», «Семья вурдалака», О. Сомова «Страшный глаз»).

В творчестве О. И. Сенковского просматривается тяготение к «горькой иронии». Переосмысливая опыт Данте, О. И. Сенковский создает в повести «Большой выход у Сатаны» гротескную модель ада, а по сути модель общества XIX века. Автор иронизирует, определяя его местонахождение приблизительно, где-то «в недрах земного шара» [5, 3]. В отличие от Дантовских кругов, ад О. И. Сенковского состоит (как обычное человеческое жилище) из комнат. Там есть «...огромная зала, имеющая, кажется, 99 верст вышины: в “Отечественных записках” сказано, будто она вышиною в 999 верст...» [5, 3], в ней Сатана «дает аудиенцию своим посланникам, возвращающимся из поднебесных стран», или «принимает поздравления чертей и знаменитейших проклятых» [5, 3]. Вероятно, есть в этом месте и библиотека, о чем свидетельствует наличие библиотекаря, готовящего книги вместо сухарей к завтраку. Таким образом, мир фантастический нивелируется автором до реального, а его материальное и социальное обустройство напоминает человеческое общество, особенно это проявляется в описании привычек и поведения чертей.

Парадоксальность в изображении ада содержится в подмене понятий вечное/тленное. Ад Сенковского, казалось бы, вечное место, имеет свойство разрушаться: «Вдруг, посмотрев вверх, он увидел в потолке расщелину, чрез которую пробивались последние лучи заходящего на землю солнца» [5, 7]. Архитектору, Дону Диго да Буфало, приходится оправдываясь из-за состояния комнат: «Старые здания... ежедневно более и более приходят в ветхость...» [5, 8]. Ведь истинные причины разрушений – воровство. Саркастично описывает автор и производящийся ремонт: за-

клеиваются щели книгами: «...Возьми эти две книги [УМОЗРИТЕЛЬНУЮ ФИЗИКУ В*** и КУРС УМОЗРИТЕЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ ШЕЛЛИНГА] и закрой ими расщелину в потолке: чрез эти умозрения никакой свет не пробьется» [5, 9], намекая на уровень образованности молодежи XIX века. Не говорит автор и о временном отрезке повествования; художественное время этой повести – вечность, исходя из социального и нравственного контекста произведения: грехи, к совершению которых склонен человек, совершаются вечно.

Ироническое отношение автора к современному направлению в литературе прочитывается в абсурдном представлении романтизма. В разговоре с любимцем, нечистым духом журналистики, Бубантусом, Сатана высказывает свое расположение к романтизму, разрешая ему читать свой доклад романтически, то есть снизу вверх. Любовь главы темного царства к романтизму заключается в том, что «там все темно и страшно и всякое третье слово бывает непременно *мрак и мрачный*» [5, 20], а статьи могут начинаться со слов *И, Ибо, Однако ж*. Но Бубантус сделал смелое открытие и начал свою статью с *И проч.*

Черт словесности также романтик, но «не журнальный, <...> а романтик высшего разряда, в четырех томах, с английской виньеткой» [5, 26]. В его докладе звучит утверждение, что Сатана правит «над всею земною словесностью», что все творения ума человеческого «дышат нечистой силой, все бредят дьяволом» [5, 28], а все смертные писатели «воспевают только ад, грех, порок и преступление...» [5, 28]. Поэзия «завалена трупами, черепами, скелетами, из каждой ее строки каплет гнойная материя», а проза вообще «сделалась помойной ямой» [5, 28–29]. В театрах ставятся романтические пьесы, в которых черти поют и пляшут, сражаются, представлены виселицы, гильотины и мятежи и так далее. Таким образом, гротескный смех О. И. Сенковского относительно романтизма приобретает форму сарказма. Все зло, пороки (лесть, воровство, тщеславие, глупость и прочее), происходящие в аду, моделируются автором посредством переноса их из мира реального в ситуацию inferнального.

Идею развенчания ценности литературы продолжает О. И. Сенковский в повести «Превращение голов в книги и книг в головы». Синьор Маладетти Морто, «первый волшебник и механик его величества короля кипрского и иерусалимского» [6, 192], обличает в своем представлении истинную ценность литературы. Он превращает книги из лавки-библиотеки Александра Филипповича Смирдина в головы, чтобы посредством демонстрации их содержимого показать ничтожность смысла, вкладываемого в литературу. В гротескной форме маг рассказывает о природе голов, классифицируя их по видам: «пустые», самые дорогие, глубокомыслие которых сомнительно; головы-кукушки, «с умом сзерновавшимся в одно неподвижное понятие» [6, 202]; головы-мельницы, которые «все идеи, какие в них ни бросите, хоть бы они были тверже алмаза, мигом будут раздавлены и смолоты» [6, 202]; головы-ящерицы, принадлежащие знаменитым хронологам, историкам, лексикографам, грамматикам, законодателям и библиографам [6, 203]; головы-шифоньерки, в которые «люди складывали <...> все изношенные, вышедшие из моды или негодные к потреблению понятия» [6, 203]; головы-собачки, с передовым умом, «они не помнят и не знают ни того, что есть, ни того, что было: все рвутся вперед, все селятся поймать зубами за пятю будущность, которая от них уходит» [6, 204]; головы-балаганы, в которых натянута всего одна ниточка-идея, благодаря которой они воспринимают всю информацию, и т. д. Интересно предназначение этих голов в «выдуманном» государстве: одни не имеют никакого значения и не могут быть употреблены с пользой, другие, как например, головы-шифоньерки, – служат «смышленным людям», как источник идей старых, которые можно отреставрировать и выдать за новые.

Таков путь литературной идеи в понимании Морто: «...три престранные головы, которые недавно превратили мы в историю судеб человечества, которая превратилась в роман, который превратился в деньги, которые превратились в нравоучение, которое превратилось в прах, который превратился в опять в авторские головы» [6, 210–211]. Неслучайно маг так подробно рассказывает о сущности литературы, ведь все примечательные идеи и образы ее оказываются продиктованными дьявольскими силами, поставлявшими «благосклонных читателей и славу» литераторам. Таким образом, повесть «Превращение голов в книги и книг в головы» (1839) становится своеобразной предысторией повести «Большой выход у Сатаны» (1832), в которой говорится о последующей судьбе литературных произведений. Судьба книг в аду печальна, «как скоро Сатана съест какую-нибудь книгу, слава ее на земле вдруг исчезает, и люди забывают об ее существовании. Вот почему столько плодов авторского гения, сначала приобретших громкую известность, впоследствии внезапно попадают в совершенное забвение» [5, 7].

Именно нечистая сила гарантировала интерес читателя и успех у него взамен души: «...вы по хирографу, написанному на бычачьей шкуре и собственноручно подписанному вами, воспевали мертвецов, ад, ведьм, мы доставляли вам благосклонных читателей и славу, и еще, на придачу, дали великолепное представление. Вы желали узнать великую тайну литературы. Теперь вы ее знаете» [6, 212]. Такая парадоксальная подмена понятий муза, вдохновение – нечистая сила, рас-

крывает авторское отношение к культурной жизни общества I половины XIX века, которую прavit дьявол (под дьявольским подразумеваются, скорее всего, низменные интересы общества и цензура). Автор ставит под сомнение ценность современного искусства, ведь отсутствие свободы в выборе тем и идей свидетельствует, скорее, о ремесле (так в ремесло превращает свое искусство гоголевский Чертков). Отсюда, романтический идеализированный мир искусства у Сенковского полностью нивелирован, разрушена мечта, в которой виделось единственное спасение.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что ирония, пройдя различные стадии своего развития в романтической литературе, оказывается одним из важнейших принципов создания романтической повести. Собственно весь мир фантастического романтического дискурса строится на иронии: от смешных гоголевских человекоподобных чертей и ведм, до ужасных апокалипсических картин повестей В. Одоевского, от «свободной» познавательной беседы Антония и Двойника Погорельского до абсурдного мира героев Сенковского.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / [предисловие и комментарии А. Г. Аствацатурова] / В. М. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, Новатор, 1996. – XL + 232 с.
2. Маймин Е. А. О русском романтизме : [книга для учителя] / Е. А. Маймин – М. : Просвещение, 1975. – 240 с.
3. Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя: [монография] / В. М. Маркович. – Л. : Худож. лит., 1989. – 208 с.
4. Погорельский А. Избранное / Антоний Погорельский. – М. : Советская Россия, 1985. – 432 с.
5. Сенковский О. И. Большой выход у Сатаны / О. И. Сенковский // Русская фантастическая проза XIX – начала XX века. – М. : Правда, 1989. – С. 3–33.
6. Сенковский О. И. Превращения голов в книги и книг в головы / О. И. Сенковский // Русская романтическая повесть писателей 20–40 годов XIX века. – М. : Пресса, 1992. – С. 188–212.
7. Чернышева Т. Природа фантастики [Электронный ресурс] // Электронная библиотека royallib.ru / Т. Чернышева. – Режим доступа : http://royallib.ru/book/chernisheva_t/priroda_fantastiki.html.
8. Шлегель Ф. Критические фрагменты / Фридрих Шлегель. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. – М. : Искусство, 1983. – С. 280–289.

Summary. The article focuses on the role of the ironic in the fantastic discourse of the novel of the 1820s-1830s. The special attention is paid to determining the concept of romantic irony, which is not just a stylistic device, but expands to philosophical principles in a romantic text. Irony focuses the artist on the statement: while creating stop at nothing, question every doubt or denial, change your point of view free by emphasizing the conventionality of all rules. Actually this guideline makes game one of the main components of irony. Hence, there is a deliberate writer's mixing of serious and funny, high and low, real and fantastic, putting the paradox as a stylistic device.

For example the narrative cycle “Double or My Evenings in Malorosia” by Antoniy Pogorelskiy and the narratives “Great Appearance at Satan’s” and “Transformation of Heads to Books and Books to Heads” by O. Senkovskiy traced the path of evolution of romantic irony, from the “irony of freedom” to “bitter irony” in the fantastic discourse.

The first type of irony is typical for Antoniy Pogorelskiy’s literary works where he expresses a belief of life and creative freedom and endows the bearer with fantastic skepticism which is directed against the people who try to create some intellect frame. The paradox lies in the fact that the fantastic character criticizes the world he belongs to, doubts the possibility of meeting with spirits, ghosts, believing that all things in the world can have a rational explanation.

The second type of irony can be found in O. Senkovskiy’s narratives who speaks ironically in the sarcastic form of both social evil (criminality, bribery, silliness, hard-heartedness, lying etc) and his impotence to change something, portraying society as the hell, and all people as devils or ridiculous books.

Key words: *fantastic discourse, paradox, poetics, Romanticism, romantic irony.*

Отримано: 10.06.2014 р.

СТИХОТВОРНАЯ ЖАЛОБА: ЖАНРОЛОГИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ

Стаття пропонує словарний опис віршованої скарги у її структурних та національних модифікаціях, у її діалогічних зв'язках з різними жанровими формами світової поезії.

Скарга як найдавніший жанр, що відтворює екзистенційне почуття родової людини, характеризується тематичною свободою, суб'єктивним та стилізованим різномаяттям. Вона представлена у діалогічній («Скарги дня» В. Бенедіктова, Росія, XVIII – XIX), але частіше у монологічній (сповідальній) формі, у двох її основних варіантах – авторському («Скарга на своє положення» азербайджанського поета XII ст. Хагани) та персонажному («Скарга селянина» Лу Ю, Китай, XII – XIII; «Скарга терну» українського поета XX ст. Б.-І. Антонича). З багатого набору тематичних мотивів, що розроблені у поетичній практиці, виокремлюються наскрізні, пов'язані з колективним (загальнонаціональним) життям («Вавилонська скарга» І. Вайсгласа про долю єврейського народу, Австрія, XX) і з особистою долею, із коїх до найбільш частотних відносяться жіночі нарікання («Скарга жінок» Агафія, Давня Греція, VI; «Скарги вдовиці» Лі Губо, Корея, XII – XIII; «Скарги солдатки» Данг Чан Кона, В'єтнам, XVIII; «Скарги Мері, королеви шотландців, напередодні Нового року» У. Вордсворта; Англія, XVIII – XIX; «Нарікання російської дівки» Ф. Глінки, Росія, XVIII – XIX; «Скарга дівчини, виданої заміж за старика», «Скарга дівчини, виданої заміж за хлопчика» киргизського поета XIX – XX ст. Т. Молдо). Наводяться приклади і скарг на літературну тематику. Діапазон жанрового стилю скарги – від викривального («Скарга Речі Посполитої» польського поета XV – XVI ст. А. Кржицького) до жартівливого («Скарга у формі елегії на вельми прикру для автора відсутність у нього відомого металу» Л. Тайада, Франція, XIX – XX). Відкрита тематична та поетологічна структура скарги як різновиду елегії дозволяє їй схрещуватися з багатьма різними жанровими формами – плачем, піснею, романсом, молитвою, стансом, баладою, а також парфенієм, бестіарієм, попрошайнею, героїдою, ієреміадою, прокляттям, масневі та ін. Нерідко скарга стає компонентом поліжанрового твору або циклу (композиція скарги, канцони, молитви та псалму в «Жалібному та пророчому благанні з глибин могильної ями або ж узліща, в яке мене було вкинуто» Т. Кампанелі, Італія, XVI – XVII), жанровою домінантою художнього цілого (цикл грецького релігійного поета IV ст. Григорія Назіанзіна «Скарги»; «Скарга на світ» грузинського царя-поета XVI – XVII ст. Теймураза I, яка має ознаки покаяння, молитовного звернення, сповіді).

Ключові слова: жанр, елегія, віршована скарга, наскрізний мотив, поліжанризм, цикл.

Жанр как «форма видения и понимания действительности» (П.Н. Медведев) вырабатывает устойчивое представление о постоянстве (повторяемости) важнейших реалий человеческого жизнеустройства, и в этом смысле как представитель «жизни в литературе» (Г. Гачев) относится к «внелитературному критерию» (С. Аверинцев), к фактору художественной целостности текста. Выраженной причастностью к восприятию жизненной семантики и аксиологии отличаются прежде всего жанры, тематика и модальность которых связаны с экзистенциальным самочувствием типологического человека. К таковым относится и жалоба (франц. *complainte*), в частности, стихотворная (Ж.с.) как разновидность элегии.

Она принадлежит к древнейшим общечеловеческим жанрам (жалобы-вставки в древнеегипетском литературном памятнике конца III тысячелетия до н.э. «Спор разочарованного со своей душой», «Сетование Елены» в трагедии древнегреческого драматурга V ст. до н.э. Еврипида «Елена»), Ж.с. характеризуется тематической свободой, субъективным и стилевым разнообразием.

Основной формой жанрового пафоса Ж.с. является монолог – авторский и персонажный. Авторский представлен преимущественно двумя тематическими наборами: мотивами личной судьбы («Жалоба на свое положение» азербайджанского поэта XII в. Хагани; каё¹ «Песня Чон Гваджона» Чон Со, Корея, XII; поэма Ж. Дю Белле «Жалоба отчаявшегося», Франция, XVI), в частности, любовного переживания («Ночная жалоба» М. Опица, Германия, XVI – XVII; «Любовная жалоба» П. Флеминга, Германия, XVII; сонет Х.К. Пота «Жалоба», Нидерланды, XVII – XVIII; «Утренние жалобы» К. Аксакова, Россия, XIX), и разнообразными мотивами коллективной, прежде всего, общенациональной, жизни («Жалоба на тщету человеческих познаний» Д.Р. Кампхейзена, Нидерланды, XVI – XVII; «Жалоба на небрежение к мертвым» Ж. Лафорга, Франция, XIX; «Жалоба» М. Розенкранца и «Вавилонская жалоба» И. Вайсгласа о судьбах еврейского народа, Австрия, XX; «Жалоба» украинского поэта XX вв. Е. Маланюка). Не менее разработаны в мировой лирике и персонажные сетования – полимотивные и полисубъектные, среди которых особую разновидность представляют женские: «Жалоба женщин» Агафия (Древняя Гре-

ция, VI), «Жалобы вдовы» Ли Гюбо (Корея, XII – XIII), анонимные вагантские «Жалоба монахини» и «Жалоба девушки», «Жалобы солдатки» Данг Чан Кона (Вьетнам, XVIII), «Жалоба оставленной индианки», «Жалоба Мэри, королевы шотландцев, в канун Нового года» У. Вордсворта (Англия, XVIII – XIX), «Сетования русской девы» Ф. Глинки (Россия, XVIII – XIX), «Жалоба девушки» К. Бальмонта (Россия, XIX – XX), «Жалоба девушки» Р.-М. Рильке (Австрия, XIX – XX), «Жалоба девушки, выданной замуж за старика», «Жалоба девушки, выданной замуж за мальчика» киргизского поэта XIX – XX вв. Т. Молдо; «Жалобы крестьянина» Лу Ю (Китай, XII – XIII), поэма «Жалобы Святого Петра» Р. Саутвелла (Англия, XVI), «Жалоба Цереры» Ф. Шиллера, «Жалоба пастуха» Й.В. Гете (Германия, XVIII – XIX), «Жалоба березки в Троицын день» А. Добролюбова (Россия, XIX – XX), «Жалобы старика» ирландского поэта XIX – XX вв. У.Б. Йейтса, «Письмо тоски. Мне пишет мать: О, мой сыночек-странник» армянского поэта XIX – XX вв. Д. Варужана, «Жалоба Морпетширского фермера» Б. Бантинга (Англия, XX), «Жалоба тёрна» украинского поэта XX в. Б.-И. Антонича, «Жалоба Фессея» В. Брюсова (Россия, XIX – XX). Случаются примеры авторской трансляции чужих жалоб (от имени живущих людей, птиц, растений и пр. «Жалобы» М. Роллины, Франция, XIX – XX; безвременно ушедших – «Жалоба» И. Козлова с признаками мариолога², Россия, XVIII – XIX), а также персонажного диалога («Жалобы дня» В. Бенедиктова, Россия, XVIII – XIX; «Жалобы девушки» Ф. Шиллера).

Стилевая интонация Ж.с. колеблется от обличительной (протестные, голосом всех страждущих «Жалобы» армянского поэта XIII – XIV вв. Фрика, «Жалоба Речи Посполитой» польского поэта XV – XVI вв. А. Кржицкого, сатирические «Жалоба чиновника» В. Курочкина, Россия, XIX; «Жалоба обывателя» Саши Чёрного, Россия, XIX – XX) до шутливой («Жалоба в форме элегии на весьма огорчительное для автора отсутствие у него известного металла» Л. Тайада, Франция, XIX – XX; макароническая «Слезная комплианта, ки пе тетр ву фера рир» П. Вяземского, Россия, XVIII – XIX).

Высокая степень жанровой валентности Ж.с. позволяет соединяться ей с другими, и не только родственными, жанровыми формами: плачем («Плач детей» Э.Б. Браунинга, Англия, XIX; «Горе» Г. Сокольского, Россия, XVIII – XIX; «Слезная жалоба» Т. Чурилина, Россия, XIX – XX), песней («Песня о мире» А. Падальского, «Песня мировая» Агапона – украинских поэтов XVIII ст.; «Сетование. С богемского» Ф. Глинки), молитвой («Жалобы страдающей души» Г. Болоньино, Нидерланды, XVI – XVII; «Противу злодеев» А. Сумарокова, Россия, XVIII; «Сетование» Ф. Глинки), вагантской попрошайней³ (анонимные «Малая попрошайня. Пожалейте, добрые: клирик я бродячий» и «Большая попрошайня (Се персона)», любовным парфением⁴ («Весенние вздохи девушки» анонимного ваганта), героидой⁵ (написанная в форме секвенции⁶ анонимная вагантская «Жалоба Дидоны»; «Жалоба. Ипполит! Ипполит! Болит!» М. Цветаевой, Россия, XIX – XX), романсом («Жалоба. Романс» Ф. Шиллера), бестиарием⁷ («Песня вола» Кима Сисыпа, Корея, XV; «Коровьи жалобы» Р. С. Хилльера, США, XIX – XX), иеремиадой⁸ («Жалоба» М. Опица), балладой («Жалобная песнь» А. Платена, Германия, XVIII – XIX), стансом («Дорожные жалобы» А. Пушкина, Россия, XIX; «Жалоба» Г. Гессе, Германия, XIX – XX), мадригалом («Жалоба» А. Дельвига, Россия, XVIII – XIX), эпиграммой («Жалоба Амура» Вл. Ходасевича, XIX – XX), масневи⁹ («Жалоба на время» азербайджанского поэта XIX в. М.Ф. Ахундаде), проклятием («Халак старухи, у которой украли единственную корову» и «Халак старика, потерявшего любимого коня» современного тувинского поэта А. Даржая).

Нередко Ж.с. становится компонентом полижанрового произведения или цикла, а также жанровой доминантой художественного целого: цикл греческого религиозного поэта IV в. Григория Назианзина (Богослова) «Жалобы»; жалоба-попрошайня «О нищете Рютбёфа» из цикла «Стихи обездоленного» французского менестреля XIII в. Рютбёфа; «Жалобы влюблённого, принявшего обет любовного устава» вместе с «Исповедью и Завещанием влюблённого, погибшего от тоски» и «Перечнем вещей, оставленных скончавшимся от тоски влюблённым» в поэмном цикле французского поэта XV в. Пьера де Отвиля; в прозиметрическом ди¹⁰ Ж. Шатлена (Франция, XV) «Эпитафии Гектору, сыну Приама, царю Трои, и Ахиллу, сыну Пелея, царю мирмидонян, сочинении, содержащем также жалобы названных рыцарей, обращенные к Александру Великому» сосуществуют стихотворные эпитафия, жалоба и прозаический дебат; цикл-палинодия¹¹ «Жалоба королеве на хранителя ее гардероба Джеймса Дога, который вопреки королевскому распоряжению отказался выдать Данбару камзол» и «На того же Джеймса Дога, когда он угодил Данбару» шотландского поэта XV – XVI вв. У. Данбара; «Жалобная и пророческая мольба из глубин могильной ямы или же узилища, в которое я ввергнут» Т. Кампанеллы (Италия, XVI – XVII), представляющая собой композицию жанровых мотивов – собственно жалобы, канцоны, молитвы и псалма; сборник «Жалобы» Э. Спенсера (Англия, XVI), в котором сквозной жалобный мотив соединяет разножанровые формы; «Жалоба на мир» грузинского царя-поэта XVI – XVII вв. Теймураза I, имеющая признаки покаяния, молитвенного обращения, исповеди; «Песня-жалоба о

нынешней сухой и холодной весне» Л. Вивалиуса (Швеция, XVII), в которой молитвенная жалоба контаминирует с идиллией; «Жалоба Ариадны» в цикле «Дионисовы дифирамбы» Ф. Ницше (Германия, XIX).

Отдельным абзацем можно выделить жалобы на литературную тематику: «Жалоба. Мне прежде, музы, вы стихи в уста влагали...», «Жалоба. Во Франции сперва стихи писал мошенник...» А. Сумарокова, сонет Г. Кольте «Поэтическая жалоба» (Франция, XVI – XVII); персонажные «Жалобы Пегаса» (русский аноним XVIII в.), «Жалобы Сальватора Розы» С. Раича (Россия, XVIII – XIX).

В целом же, жанрологический анализ жалобы, прежде всего, отмеченные им «диалоговые окна», открытые к множеству жанровых форм, убеждает в теоретической состоятельности и практической правоте антропологического умозаключения: каждый отдельно взятый жанр содержит в себе стратегическую установку на актуализацию всего жанрового пространства мировой лирики как миметического аналога всеобщего человеческого существования.

Примечания

- ¹ Каё – корейский песенный жанр на родном языке на различные темы, сказовый характер которого близкий европейской балладе
- ² Мартиролог – один из поминальных жанров наряду с эпитафией, плачем, реквиемом и др., мнемоническое перечисление умерших и связанных с ними историй, заслуг и пр. В отличие от христианского мартиролога (календарное изложение сказаний о мучениках), стихотворный характеризуется светской тематикой и свободным стилем, что обуславливает широкую возможность скрещиваться с иными жанровыми формами: цикл «Паренталии» (об умерших родственниках) Авсония, Древний Рим, IV в.; «Баллада о дамах былых времен» Ф. Вийона, Франция, XV; героический М. «Бородинское поле» Д. Давыдова, Россия, XIX; шутливый синодик «Надо помянуть, непременно помянуть надо...» П. Вяземского, Россия, XIX; «Холм» Э. Л. Мастера, США, XIX–XX; «Сон в заброшенной избе» таджикского поэта XX в. Т. Зулфикарова). Постоянное внимание М. обращено к творцам прошлого, в частности, к поэтам («О девяти поэтессах» Антипатра Фессалоникского, Древняя Греция, I в до н.э. – I в. н. э.; стихотворная книга Дж. Марино «Галерея», посвященная выдающимся личностям и произведениям искусства, Италия, XVI–XVII; антологический тост «Веселиться и верить прекрасным стихам» Р. Геррика, Англия, XVI–XVII; сиджо «Я видел сон. Я встретил «небожителей, изгнанных с небес»...» Ким Суджана, Корея, XVII–XVIII; газель «Великим шахом царства дум я Низами зову...» узбекского поэта XVIII–XIX вв. Муниса Шермухаммада; «Когда – во сне – он вошел в хижину изгнанных поэтов...» Б. Брехта, Германия, XX).
- ³ Вагантская попрошайня – жанр вагантской поэзии, жалоба на материальное неблагополучие, обращенная преимущественно к людям достатка и покровителям с просьбой о вспомоществовании, к примеру, баллада Ф. Вийона «Прошение его высочеству герцогу Бурбонскому».
- ⁴ Название происходит от созданного Алкманом (VII в. до н.э.) назидательного жанра хорошей лирики на мифологический сюжет, исполняемого девушками на празднествах в честь древнегреческих богов, в частности, Артемиды. Сформировался как народная «девичья песня» с характерной для нее любовной жалобой, ставшей основным мотивом литературного П. Нередки случаи фольклорной стилизации П. (немецкий миннезанг XII в. «Посреди зеленого луга» Д. фон Айста, «Бедная Дуня» Н. Остолопова, «Песня. Вечерком румяну зорю...», «Песня. Полно, сизенький, кружиться...» Н. Николева – русских поэтов XVIII в., «Ой маю, маю я оченята» украинского поэта XIX в. Т. Шевченко, «Девичья песня» современной белорусской поэтессы З. Дудзюк и др.).
- ⁵ Героида – разновидность элегии, жанр женского послания своему возлюбленному. Происходит от сочиненных Овидием (V в. до н. э.) от лица античных богинь и героинь стихотворных эпistol, адресованных любимым. В дальнейшем жанр развивается средневековыми латинскими поэтами «Овидианского Возрождения» (Бальдерик Бургейльский, XI–XII, и др.), вагантами (анонимная «Жалобы Дидоны» по мотивам 7-й Г. Овидия), в эпоху Ренессанса («Ариадна» далматинского поэта XVI в. С. Бобалевича), становится популярным в лирике XVIII – XIX вв. (элегия «Сафо» А. Ламартина (Франция), «Сафо» из цикла «Подражание древним» А. Майкова). Встречаются овидианские Г. и позднее (стилизиция I-й Г. Овидия В. Красова «Послание Пенелопы к Улиссу. Героида Овидия», Россия, XIX–XX; мини-цикл М. Цветаевой «Федра», состоящий из «Жалобы» и «Послания» жены Тесея, влюбленной в своего пасынка Ипполита (4-я Г. Овидия), «Пенелопа – Улиссу» современной молдавской поэтессы Адель Василлой).
- ⁶ Секвенция – жанровая разновидность гимна, католический гимн. Происхождение С. связано с литургией, возникла как прозаическая вставка для заполнения временной долготы при пении хором слова «аллилуйа», венчающим псалмы. Впоследствии трансформировалась в отдельный жанр и стала популярной в средневековой поэзии: латинские «Секвенция на Рожде-

ство Господнее», «Секвенция на праздник Пятидесятницы» Ноткера Заики (IX–X), которого признают основоположником жанра, «Пасхальная секвенция» и «Секвенция Деве Марии» Випона (X), «Секвенция о Святой Троице» Германа Расслабленного (XI), «Секвенция об одиннадцати тысячах дев» и «Секвенция о святом Максимине» Гильдегарды фон Бинген (XII), «День гнева» Фомы Челанского (?), XIII), «Хвали, Сион» Фомы Аквинского (XIII), «Стояла Мать скорбящая» францисканского поэта Якопоне да Тоди (XIII), польская «Секвенция о св. Станиславе» Винценция из Кельц (XIII) и др. Некоторые из этих С. признаны католической церковью каноническими. С. представляет собой парафразу библейских сюжетов, развертывающуюся на основе антифонной композиции.

7 Бестиарий – метажанр, объединяющий темой животного мира жанровые формы всех литературных родов. Источники Б. были анонимный древнегреческий свод описательных характеристик реальных и фантастических животных «Физиолог» (II), породивший многочисленные подражания (например, 17 книг «Рассказов о животных» италийского писателя II–III в. Клавдия Элиана), древнеиндийский литературный памятник «Панчатантра» (III), басни Эзопа (VI в. до н.э.) и бурлескная эпическая *поэма* VI–V вв. до н.э. «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек») древнегреческого поэта V в. до н.э. Пигреса, породившая, в том числе, и в славянских литературах, ряд национальных подражаний (например, «Мышеида» польского писателя XVIII в. И. Красицкого и её украинская переработка XIX в. «Жабомышепотасовка» К. Думитрашка). Появление Б. как литературного жанра связано со средневековым латинским анонимным аллегорическим «животным эпосом» «Ecbasis captivi» и в особенности с написанной *элегическим дистихом* юмористической поэмой Нивардуса Гентского «Об Изенгриме и Ренарде» (ок. 1148), в основе которой – авторская обработка народных сказок о животных и некоторых эзоповских басен. Она стала первым жанровым образцом Б. в европейской литературе и спровоцировала многочисленные национальные подражания, посвященные, прежде всего, одному из главных героев поэмы – лису (Ренард): французский коллективный стихотворный «Роман о лисе» (ок. 1200), авторами которого были Пер де ля Клод, Ришар де Лизон и др., последним из которых стал Э. Дешан (XIV); фламандский «Райнарт» Я.Ф. Виллема (ок. 1250), основоположное для истории нидерландской литературы произведение; «Новая песня Рейнтъе-лиса» Й. Ван Ден Вондела (Нидерланды, XVII); сборник «Басни о лисах» (иврит: «Мишлей шу'алим»), составленный Берехией бен Натроной ха-Накданом, XII–XIII; сатирическая поэма «Prosororoia, или Сказка матушки Хабберд» Э. Спенсера (Англия, XVI), немецкая поэма XV в. «Рейнеке-лис», обработанная Й.В. Гете (Германия, XVIII–XIX) в 1793 г. («Рейнеке-Фукс»), его польская версия Н. Смажеского («Лис Микита»), повлиявшая на создание украинского «Лиса Микиты» И. Франко (XIX) и т.д. вплоть до «Скандальных приключений Райнеке-Фукса» (1945) американского писателя Г. Оуэна.

8 Название – от имени ветхозаветного пророка Иеремии, в «Книге» и «Плаче» которого – предсказание упадка Иудеи и скорбный плач по свершившемуся. Плач по трагическим событиям национальной истории, получившим в Европе жанровое название ламентации (лямента), представлен во многих памятниках мировой литературы (шумерский «Плач о разрушении Ура», XX в. до н.э.; «Оплакиваю поражение при Ченьтао» Ду Фу, Китай, VIII; «Ламентации о бедах гражданской войны» Кристины Пизанской, Франция, XIV; «Плач во дни великого голода» А. Грифиуса, Германия, XVII; «Плач о стране Армянской» О. Маквеци, Армения, XVII; «Плач о городе Ани» Г. Ошаканци, Армения, XVIII; «Восхваление Казани (несколько строк о древнем Булгаре)» татарского поэта XIX в. Г. Чокрога. В частности, европейской поэзии известны разнохарактерные обращения к «Плачу» Иеремии: эпическая поэма Я. Кохановского «Ламентации», Польша, XVI; переложение «Плача Иеремии» М. Опицем, Германия, XVI–XVII; «Плач Иеремии (Ламентации)» Д. Донна, Англия, XVI–XVII; «Слезы кастильского Иеремии» Ф. Кеведо-и-Виллегоса, Испания, XVII; поэма «Плач Иеремии» Ф.-Т. де Бакюляр д'Арно, Франция, XVIII; стихотворный цикл «Жалобы Иеремии» (о поражении Краковского восстания в 1846) К. Уейского, Польша, XIX; «Иеремиада» Ф. Шиллера, Германия, XIX; «Патриотическая иеремиада» Н. Симборского, перевод 136 псалма «Давиду – Иеремием» Л. Мея, Россия, XIX.

9 Масневи – поэма на смежную и парную рифмовку внутри каждого бейта (двустрочный стих). Распространена преимущественно в тюркоязычной поэзии. Различают дидактическую, романтическую (любовную) и философскую модификации М. К известным образцам жанра относятся «Наука о счастье» Юсуфа Баласагуни (XI в.), героическая поэма «Шах-наме» Абулкасима Фирдоуси (XI), «Назидательные масневи» Джалалиддина Руми (XIII), «Книга счастья» и «Сокровищница тайн» Махмуда Шабустари (XIII–XIV), философско-дидактическая «Хамса» («Пятерица») Низами Гянджеви (XII), «Лейла и Меджнун» Алишера Навои (XV в.).

10 Французская средневековая поэма. Не имеет тематических и стилевых ограничений, характеризуется высокой жанровой валентностью и композиционной свободой: «Стихи о Смерти»

цистерцианского монаха Гелинанда из Фруамона (XII–XIII) – дидактическая поэма с признаками инвективы, написанная авторской строфой, состоящей из 12-стишных 8-сложников («гелинандова»), сатира «О монашеских орденах», пародия «Сказ о травах», дебат «Сказ о Парижском университете», на тему крестовых походов «Ди о пути в Тунис», «Сказании о жестокости зимы» трувера XIII в. Рютбёфа, «Ди о Фонтане любви», «Утешение другу», «Правдивое ди» (диалогический – между лирическим героем и его возлюбленной – обмен прозаическими эпистолами и стихотворениями) французского поэта и композитора XIV в. Гильюма де Машо, «Ди о Жанне д'Арк», «Ди о Розе» (полемический выпад против рыцарского «Романа о Розе» Жана де Мён) французской поэтессы XIV–XV вв. Кристины Пизанской и др. Сказовой манере ди (без музыкального и вокального сопровождения) обычно соответствовал смежнорифменный 8-сложник, как и близким ему лэ и фаблио. В жанровой истории французской поэзии ди сыграл переходную роль от рыцарского романа к балладе.

- ¹¹ Палинодия (греч. «повторная песнь») – полемический жанр, авторское самоотречение от ранее сказанного. Предание связывает возникновение этого жанра с именем древнегреческого поэта VII–VI вв. до н.э. Тисия по прозвищу Стесихор. В своей поэме «Елена» он обвинил мифическую спартанскую царицу, сбежавшую с Парисом, в бедствиях Троянской войны, за что и был ею ослеплен. Чтобы получить прощение и выздороветь, Стесихор написал стихотворение «Палинодия», в котором, воспользовавшись другой фольклорной версией о Елене, представил свою героиню верной своему мужу Менелая, объяснив, что Парис похитил лишь ее призрак, а подлинная Елена во время войны находилась в Египте. После античности (Пиндар и др.) П. представлена в литературе как в прозаическом («Палинодия» украинского церковного деятеля XVII ст. Захария Копыстенского), так и в стихотворном варианте: любовная («Отречение от любви» Т. Уайета, «Песнь пятая» из сонетного цикла «Астрофил и Стелла» Ф. Сидни, Англия, XVI; «Отречение от любви» Т. Кэрю, Англия, XVI–XVII; «Палинодия» Э. Парни, Франция, XVIII–XIX), «Ода в честь красоте» и «Другая ода, с теми же рифмами, против красоты» И. Богдановича (Россия, XVIII), сатирическая поэма-канто «Палинодия» Дж. Леопарди (Италия, XIX) и т.д.

Summary. *The paper includes vocabulary description of poetic complaint in its structural and national modifications and also in its dialogical ties with different genre forms of world poetry.*

Complaint is an ancient genre of reproducing the existential well-being of a generic man; it is characterized by thematic freedom, subjective and stylistic diversity. It is presented in a dialogue form (“Complaints of the day” by V.Benediktov, Russia, XVIII – XIX), but more often it is presented in a monologue (confessional) form in its two main versions – the author’s (“Complaint to my own position” of Hagani, Azerbaijan poet of the twelfth century) and the character’s (“Complaints of a peasant” Lu Yu, China, XII – XIII; “Complaint of a blackthorn” of B.I. Antonych, Ukrainian poet of the twentieth century).

From rich set of thematic motifs developed in poetic practice, it is possible to pick out through motifs associated with the collective (national) life (“Babel complaint” of I. Weisglass about the fate of the Jewish people, Austria, XX) and with the personal life, among which the most frequent are female complaints (“Women’s complaint” by Agafia, Ancient Greece, VI; «Widow’s complaints” of Lee Hubo, Korea, XII – XIII; “Complaints of a woman-soldier” of Dang Chan Con, Vietnam, XVIII; «Complaint of Mary, Queen of Scots, in New Year’s Eve” of W. Wordsworth, England, XVIII – XIX; “Complaint of a Russian virgin” of F. Glinka, Russia, XVIII – XIX, “Complaint of a girl married to an old man”, “Complaint of a girl married to a boy” of T. Moldo, Kirghiz poet XIX – XX centuries).

There are examples of complaints on literary subjects. The range of genre style of a complaint is from the accusatory stile (“Complaint of Polish–Lithuanian Commonwealth” of A. Krzhitsky, Polish poet of XV – XVI centuries) to the playful style (“Complaint in the form of an elegy to a very distressing for the author lack of a well-known metal” of L. Tailhade, France, XIX – XX). Open motif and poetological structure of a complaint as a kind of elegy allows it to intercross with many different genre forms – crying, song, romance, prayer, stanza, ballad and also with parfeny, bestiary, beggar sayings, heroic songs, damnation, masnevi, etc.

Often a complaint becomes a component of the product or a polygenre work of art of a cycle (composition of genre motifs of a complaint, canzone, prayers and psalms in “Mournful and prophetic prayer from the depths of a grave pit or prison, in which I was plunged” of T. Campanella, Italy, XVI – XVII c.), or becomes a genre dominant of an artistic whole (the cycle of Greek religious poet of the IV c. Gregory of Nazianzus (Theologian) “Complaints”; “Complaint to the world” by Teimuraz I, the Georgian king-poet XVI – XVII centuries, which combines signs of repentance, prayer treatment and confession).

Key words: *genre, elegy, poetic complaint, through motif, polygenrism, cycle.*

Отримано: 14.07.2014 р.

МОДИФИКАЦИЯ МАСОНСКОГО КОДА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

У статті досліджено «перетин» поетичних і духовних світів у поезії ХХ ст., що містить масонський код. Розглянуто типологічний аспект продукування культурної міфології масонства в російській поезії кінця ХХ століття.

Найбільше репрезентативною для вивчення зазначеної проблеми є поезія М.Волошина. У ній масонський код синтезований з іншими окультними доктринами й практиками, зокрема антропософією, а також із традиційним і неканонічним християнством, що цілком відповідає духу й цілям присвятного Ордену.

Доведено, що в поезії Е.Шварц масонський код реалізується за допомогою включення образів-символів, наділених особливим ціннісним статусом у масонстві (сліпота, вогнений стовп, череп з голітковими костями, образом Святого Грааля), культових для масонства мотивів – анатичного, земної марності, духовного зростання. Основні прийоми – створення ігрової ситуації, метаморфози, язикова гра, гумор, ігровий примітив.

Типологічно схожим для поезії модернізму й новітньої залишається інтерес до адогматизму й внеконфесійної свободи цього культурно-історичного явища, використання в поезії знакових фігур, масонської ритуалістики й символіки, аллюзивно-ремінісцентного репертуару в автентичному або модифікованому значенні.

Ключові слова: масонський код, мотиви, образи-символи, ритуал, культурна міфологія, міфологема

В русской духовной культуре масонская поэзия составляет мощную, насчитывающую более двух столетий, традицию. Зарождение поэзии «вольных каменщиков», как и других родов и жанров орденовой литературы, исследователи относят к середине XVIII века. Отмечая влияние этого духовно-культурного единства на последующее литературное развитие, исследователи (П.Н. Сакулин и Н.К. Пиксанов, В.И. Сахаров) [8, 122] пишут о «масонском стиле, о масонизме», выделяя круг авторов и текстов, составляющих своего рода «национальный канон» классического литературного масонства.

Интерес к масонству, которое «насквозь художественно, литературно» (В.Сахаров), обостряется в переходные эпохи. Одна из причин – масонская критика просветительской философии, возвестившей «царство разума» в XVIII веке, антипозитивистские настроения в конце XIX – начале XX века. В культурном поле преромантизма масонство «существует» в числе других традиций: языческой мифологии, античной, библейской, просветительской, барочной. В эпоху модернизма и постмодернизма добавляются теософия, антропософия, герметизм, различного рода мистические учения вплоть до практической магии. Особое место масонский код занимает в русском модернизме, известном внеконфесійными религиозно-философскими исканиями и тяготением к различного рода синтезу. Прежде всего, это отмеченная масонской семантикой, образностью и символикой поэзия М. Волошина, Н. Гумилева, О. Мандельштама, ориентированное на розенкрейцерство творчество младосимволистов А. Белого и А. Блока.

Обращение к культурной памяти как источнику креативных стратегий и положительных ценностей характеризует модернистскую и постмодернистскую переходные эпохи. Несмотря на дискретность как литературных, так и социокультурных эволюционных процессов, духовно-культурная преемственность в русском постмодернизме является той скрепой, которая типологически сближает его с модернизмом. Она ярко проявляется в новейшей русской поэзии как на непосредственно-рецептивном уровне, так и в типологически схожих моделях религиозно-поэтического сознания. Вместе с тем типологическая схожесть и повторяемость процессов исключает неизменность форм художественного воплощения в стилевых течениях и индивидуальных поэтических системах. Культурные эпохи находятся в состоянии диалога, поэтому возникает необходимость изучить механизмы культурной преемственности, конкретные формы их художественной реализации.

Отсюда цель работы – проанализировать семантику и поэтику масонского кода, их модификации в творчестве Максимилиана Волошина и Елены Шварц как наиболее репрезентативного для изучения данной проблемы. В процессе анализа привлекаются произведения других авторов.

Проблема взаимосвязи поэзии Серебряного века и новейшей с эзотерикой, окультными учениями в тех или иных аспектах рассматривается в работах Н. Богомолова, И. Есаулова, Г. Нефедьева, В. Никитина, Г. Обатнина, О. Овчаренко, С. Слободнюка, М. Йовановича. Названы далеко не все, поскольку интерес к данным вопросам составляет устойчивый сюжет современной иссле-

довательской литературы. В заявленном нами ракурсе специального исследования не проводилось.

Поскольку речь идет о закрытой организации (по словам И. Лопухина, «тайнство Ордена не может быть всякому известно» [5, 49.]), сразу же акцентируем некоторые ограничения. В нашу задачу не входит, во-первых, полемика относительно разделения поэтов на действительно «священных» и «масонствующих» – для интерпретации их творчества достаточно соответствующей проблематики. Во-вторых, вне нашей компетенции выявление специфики различных школ или лож масонов – франк-масонов, розенкрейцеров, иллюминатов, тамплиеров за исключением случаев, необходимых для адекватного прочтения поэтических текстов.

Масонская поэзия рассматривается нами как духовно-культурный феномен, содержащий эзотерические знания, этические нормы и постулаты, мотивы, символику и образность данной внеконфессиональной религиозности. Однако ориентация на «своего» читателя, способного к дешифровке масонского кода, конечно же, не исключает ее восприятия в других культурно-религиозных парадигмах. Обратимся к примеру.

Так, существуют работы, в которых поэзия Н. Гумилева, а иногда одни те же стихи, рассматриваются: а) в масонской системе координат [1]; б) как произведения «подлинно христианского поэта», осознающего «религиозно-этический пафос своего творчества» [13, 106], [7, 409]; в) такими, в которых «для библейского Бога вообще нет места» [10, 271], поскольку это – «дьяволодицея». Ортодоксальные исследователи вообще считают, что «художник отказывается решать духовные вопросы, он о них часто не знает. ...Гумилев и родственные ему поэты ... знали иное: сатанинский соблазн» [4, V, 315, 319].

Широкий и полярный спектр мнений лишней раз подтверждает сложность вопроса. В завершении обзора приведем еще одно суждение. «Проблема связи Гумилева с разного рода мистическими учениями современной ему эпохи – проблема совершенно очевидная, зафиксированная в многочисленных документах и наблюдениях» – пишет Н. Богомолов [2, 113]. И, дополним, – в поэтическом творчестве. По-видимому, литературоведами не всегда учитывается «дрейфование» типов религиозности, их пересечение с другими духовными традициями и практиками, в результате которого создаются нетрадиционные модели сознания и стиливые синтезы.

Эта особенность проявляется и при изучении «масонского стиля» (П.Н. Сакулин) в поэзии XX века. Как пишет авторитетный исследователь, «масонскую литературу в «чистом» виде обнаружить практически невозможно: она всегда таится, не желает высказаться прямо, изобретает условный язык-шифр, умело скрывается за различными личинами и сложными иносказаниями, для выражения своих сокровенных идей пользуется готовыми художественными формами, жанрами и стилями, созданными другими направлениями» [12, 338]. И это действительно так. В определении структуры масонского кода, его поэтической семантики – мотивов, образности, символики, ассоциативного поля и коннотаций нами учтены такие черты масонского сознания, как иерархичность и иератичность (обрядность).

Представляется возможным назвать концептуальные и стиливые параметры орденской поэзии, которые оказались созвучными религиозно-поэтическому сознанию XX века:

1. Абсолютной Истиной, вершиной иерархии является Бог – великий Зодчий, «являющийся разновидностью топоса Бога-Ремесленника (Deus Artifex). Deus Artifex – инвариант, изменяющийся от страны к стране, от эпохи к эпохе и от автора к автору: Бог предстает то собственно художником, то скульптором, то архитектором, то часовщиком, но всегда останется делателем, *Мастером*» (курсив автора – Т. Смоляровой) [11, 176]. Великолепие и красота Верховного Строителя – Бога отражены в соборах, храмах. Тем самым подчеркивается высокий ценностный статус архитектуры в масонской символике, сохранившей память о строителях и зодчих средневековых храмов (цикл «Руанский собор» М. Волошина», «Адмиралтейство», «Айя-София» О. Мандельштама). Таким же высоким статусом обладает масонский мотив утрянного Слова как поиски божественного в самом себе, Слова-камня (стихотворения «Память», «Слово» Н. Гумилева).

2. Инвариантом масонского кода, оказавшегося близким адогматичности модернистов и постмодернистов, является масонский универсализм. Его особенность в том, что «при наличии глубоких христианских корней и позитивного отношения к главным конфессиям, он не воспринял их догматики и поучений святых отцов, ограничиваясь воспроизводством элементов религиозной обрядности вроде молитв и проповедей, почитания святых Иоанна Крестителя, Иоанна Богослова и др.» [12, 318]. Яркой иллюстрацией является стихотворение Е. Шварц из цикла с символическим названием «Лестница с дырявыми площадками (5-й этаж верх)». Приведем его полностью.

Ткань сердца расстелю Спасителю под ноги,
Когда Он шел с крестом по выжженной дороге,

Потом я сердце новое сошью.
 На нем останется — и пыль с Его ступни,
 И тень креста, который Он несёт.
 Все это кровь размочит, разнесёт,
 И весь состав мой будет просветлён,
 И весь состав мой будет напоён
 Страданья светом.
 Есть всё: тень дерева, и глина, и цемент,
 От света я возьму четвёртый элемент
 И выстрою в течение долгих зим
 Внутригрудной Ерусалим.

Уже в название стихотворения содержится авторский «ключ» для «дешифровки» эзотерического подтекста и символики образов. В масонской образности лестница с ее ступенями – это эмблема духовного странника души. В стихотворении запечатлены «этапы» посвятельного гнозиса масонов, цель которого – преодоление «ветхого Адама», сотворенного из глины, и обретение Света. Этот путь к Абсолюту художественно выражен устойчивой формулой орденской поэзии Бог – Свет. Сопоставление ключевых мифологем стихотворения Е. Шварц – лестница, «внутригрудной Ерусалим» (храм души), Свет, символика нумерологии (цифра 5) – со строками масонского гимна, отчетливо демонстрирует интертекстуальные переклички:

Открылся к свету новый путь
 Чрез крепость в вечный храм свободы,
 К науке пятой вскинь свой взор,
 В ней узришь всех наук собор.

[цит. по: 8, 16].

В обоих текстах мифологема «свет» наделяется высоким сакральным статусом, характерным как для Библии: «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (Ин. 1:5), так и для масонской догматики. Девиз вольных каменщиков: «Да будет Свет; и стал Свет» (лат. «Fiat lux et lux fit»), и жизнь посвященных – это поиски великого Света истины. Об этом масонские гимны и песнопения: «Ты жизнь всегда творишь из тленья / Из тьмы рождаешь вечный свет»; «О мой Господь! О свет Светов!»; «Сей свет тому, конечно, ясен, / Кто тьму внутри и вне узрел» [цит. по: 8, 17 – 20].

Образ Христова распятия в стихотворении Е. Шварц также может быть интерпретирован в масонской парадигме. В предисловии М. Волошина к циклу «Руанский собор» находим следующее: «Пятая ступень – это смерть на кресте. «Мировая душа распята на кресте мирового тела». Распятие – это символ божества, воплощающегося в материи [3, 161]. Как видим, в результате инициации лирическая героиня, подобно пушкинскому пророку, преображается, обретая «сердце новое», уподобленное созданию храма. В данном случае культурная преемственность заключается в наследовании традиции.

3. Корреспондируя с концептами русской «внецерковной религиозности» (В. Зеньковский), масонский код отражает различные традиции. Среди них – ориентация на идеи «внутреннего человека», его духовное прозрение и преображение, гармонизацию мира личности, присущая также востребованному модернистами неоплатонизму. Масоны исходили из признания двух миров – земного («недолжного») и неземного («должного»). Это двоемирие свойственно не только христианской религии, но и другим верованиям. Русские философы-мистики, провозглашая необходимость признания двух миров, отрицали их равноценность. Они стремились доказать суету и бренность посястороннего бытия – мира материальных вещей и явлений. В орденской поэзии это воплощается в сквозных мотивах земной тщеты, любви к смерти, умирания и повторного рождения, образах слепца, «молнии сует». Так, в стихотворении Е. Шварц «Распродажа библиотеки историка» [15, 13] масонский код реализуется мотивом пренебрежения мирской суетой, материальными ценностями («нагой», «чужой башмак», «он в комнате пустой»), характерным для данной просветительско-культурной парадигмы. Сознание лирического субъекта в земном «нисхождении» достигает высот внутреннего зрения – тайнознания. Это состояние манифестировано знаком слепоты («безглазо»), наделенного высоким ценностным статусом в масонском ритуале и символике как залог будущего духовного прозрения.

4. Особую значимость для масонского сознания имеет мифологема пути. Его цель – мистическое соединение «внутреннего человека», стремящегося познать свет, с «внутренней церковью» – ключевой идеологемой масонства, понимаемой как царство Божие внутри человека [12, 154]. В поэзии русского модернизма укоренены характерные для масонства образы вечного странника, «путника по вселенным», высокий аксиологический статус путешествий, в частности мореплавания как шестой из семи, возвещающей «всеобщее возрождение», ступеней «дороги света» (Via Lucis) [6, 16]. Сравним у акмеистов: «Любуюсь на доски / Заклепанные, слаженные в перебор-

ки / Не вифлеемским мирным плотником, а другим – / Отцом путешествий, другом морехода» (О. Мандельштам «Нашедший подкову»).

5. К инвариантам масонского кода относится ритуалистика. Это обряды посвящения в «вольные каменщики», масонские ритуалы очищения четырьмя природными стихиями – огнем, водой, землей и воздухом. В процессе символического в них погружения происходит преодоление низменной сути человека [8, 234, 239]. Мотив ритуального очищения ярко представлен в VI стихотворении цикла «Руанский собор» с символическим названием «Погребенье». Он реализуется через образы евангельского зерна («семени») и фольклорно-мифологического образа Великой Матери сырой земли. Последний в мифопоэтике М. Волошина сакрализован до евхаристического: «Твоему страдающему телу / Причащаюсь, темная земля». Умирая, семя прорастает «цветком собора», то есть «внутреннего храма». Так М. Волошин «зашифровывает» масонский ритуал очищения землей, водой – источником жизни («Под ногой не гулкий чую камень, / а журчанье вещей вод) и огнем («факел жизни – огненная Смерть»). Мотив ритуальной смерти исследователями рассмотрен в «Заблудившемся трамвае», «Моих читателей» Н. Гумилева (наблюдение М. Йовановича).

Масонский код художественно воплощается в ритуальных действиях, среди которых особое место принадлежит инициации. Как известно, ее назначение – передача знаний о ритуалах, символах, этических идеях Ордена, но главное – через «внутреннюю смерть» стимулировать и направлять повторно рожденного к Деланию: началу новой жизни и духовному совершенству. В поэзии М. Волошина и Е. Шварц мотив посвятельного обряда подвергается трансформациям.

Так, в стихотворении М. Волошина «Обманите меня...» (его первое название «Встречной») запечатлены этапы инициации, достаточно известные по русской классической литературе. Это движение неопита за «кем-то в темноте наобум» «лабиринтом неведомых зал», с традиционной повязкой на глазах, символизирующей слепоту (в масонстве она косвенно соотносится с крестом), «блуждание» человека в поисках святости. Однако авторская интенция иная.

Как представляется, стихотворение восходит к европейской традиции утонченно мистической (и в то же время явно эротической) поэзии Данте, Петрарки, когда «эротическое желание и религиозная страсть, питая друг друга, сливаются в литургию эросу» [8, 87-88]. В поэзии Серебряного века соединение эротического с религиозно-экстатическим не редкость. Яркие примеры – творчество А. Блока, Вяч. Иванова; эзотерический смысл присущ любовной лирике последнего сборника Н. Гумилева, но только у М. Волошина это связано с масонским кодом.

В ироническом модуле отображена инициация в стихотворном цикле Е. Шварц «Забавы. (Осьмнадцатый век)» [15, 405-406]. О ритуальном посвящении (стихотворение «Масон») рассказывает участник события, упоминая его в числе других «забав» «галантного века»: «упрятывания» карлика в пирог («Званный обед») и чесания пяток («Будни»). Автором создается маска «искателя» эзотерического знания, которому в силу духовного невежества не дано прозреть сакрального смысла происходящего, хотя он читает духовидца Э. Сведенборга и до мельчайших подробностей помнит «процедуру». Символика обряда (Соломонов храм – *культовое сооружение, знак мирового порядка в сочетании с высшей духовностью*; старинный гроб – «*гроб Хирама*», *символизирующий «воскресение из мертвых»*; колонки «В» и «J» – *олицетворение жизни и смерти, добра и зла*) также остаются для него недоступной: «все кончалось попойкой / И грубым словом «абраксас». Ирония усиливается игрой смыслами: «Абраксас» – имя греко-египетского бога с петушиной головой, гностического божества. Но в тексте оно написано со строчной буквы, поскольку для псевдопосвященного – это не каббалистическое слово «абракадабра», а его бытовой аналог в значении «чепухи». Показательно, что наивное видение оставшегося профаном «адепта» не заслоняют от читателя тайнознание самого поэта, ориентированного на духовные истины.

6. В масонском коде поэзии XX века актуализированы символы и знаки, идентифицирующие сугубо масонскую парадигму, например, «звенья позвонков». Это образ наделен особой валентностью, так как, согласно секретной доктрине, столб позвоночника содержит сакральное число – тридцать три звена. Через них движется Духовный Огонь – воплощение духовной сущности человека, заключенной в теле, поскольку «точная наука духовного возрождения есть Утерянный Ключ Масонства... Духовный Огонь поднимается через тридцать три ступени или позвонка» [14, 270].

Образ-символ позвоночника разветвлено представлен в поэзии О. Мандельштама. Здесь он выступает «проводником» культурной памяти, олицетворяя связь времен («Но разбит твой позвоночник / Мой прекрасный, жалкий век» – «Нашедший подкову», «Век» («Век мой, зверь мой»). Исследователи оккультно-мистической традиции в поэзии Н. Гумилева считают, что заглавие сборника «Огненный столп», отсылающее к ветхозаветному источнику, указывает на масонскую доктрину «правого пути» [1].

В поэзии XX века наблюдается еще один вариант взаимодействия с традицией – игровая тоналность в рецепции масонских святынь и ценностей. Показательным является стихотворение Е. Шварц «Путь желаний – позвоночник»:

Путь желаний – позвоночник
Начинается от звезд,
Долгой темной тела ночью
Он ведет нас прямо в хвост.
Образует он пространство
Для золотых круженья вод,
И без этой гибкой палки
Череп был бы, где живот.
Мост он, шпалы, он дрожит,
Лестница, опора зданья,
Трепет по нему бежит,
В нем кочует тайнознание [15, 75].

Речь идет о знаковом для эзотерической традиции понятии – проводнике духовной энергии. В тайнознании оно называется по-разному: а) позвоночник в масонстве; б) кундалини – символ микрокосмической энергии, «змеиная сила» позвоночника – в индуистском мистицизме; в) сила, таящаяся в позвоночнике, – в мистике даосизма. Его десакрализация в тексте Е. Шварц осуществляется посредством духовной подмены сакральной семантики профанными аналогами. Например, масонский огненный столб становится «гибкой палкой», очищающее движение Духовного Огня низводится до «трепета», «тайнознание» «кочует». Путь слияния индивидуального с божественным сознанием представлен весьма иронично – начинаясь «от звезд», он заканчивается весьма прозаически: «ведет нас прямо в хвост». Лексический сдвиг от поэтизма до просторечья окончательно демифологизирует знаковый для эзотерики концепт.

Особенно наглядно эта модальность проявляется в сравнении со стихотворением М. Волошина «Ветер с неба ключья облак вытер...». Комментаторы предполагают, что образ «змеею преподающему» содержит отсылку к теософскому понятию кундалини. Благодаря его энергии лирический субъект стремится к восхождению, ощущая себя чашей – божественным сосудом, «переполненным светами». Проведенное сопоставление позволяет утверждать присущий масонству синкретизм духовно-эзотерических поисков, позволяющий авторам постичь «идею Традиции» (Р. Генон), то есть сокровенную и нерушимую преемственность, восходящую, в конечном счете, к «первому из пророков» – праотцу человечества Адаму.

Таким образом, актуализация масонского кода в поэзии кризисных эпох вызвана адогматическим характером, идеями вероисповедальной свободы, внеконфессиональной, универсальной религиозностью, религиозно-философским синкретизмом этого религиозно-мистического учения. Однако если для модернистов интерес к глубокой архаике и эзотерическим практикам – это возможность расширить культурно-религиозные горизонты, открыть истоки Богопознания, реализовать чаемый синтез и всеединство, то для поэтов андеграунда – это эскейпизм в неосвоенные официальной литературой территории, игра с эзотерической образностью как одним из языков культуры. В новейшей русской поэзии эзотерическая проблематика продуцируется в различных вариантах преемственности и художественной модальности, но самый яркий – игровой модус и травестия.

Список использованных источников

1. Акмеизм и масонство. Масонская библиотека [Электронный ресурс]// – Режим доступа: www.freemasonue.ru
2. Богомолов Н. А. Русская литература XX века и оккультизм / Н. Богомолов – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 560с.
3. Волошин М. Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи / Сост. и авт. вступ. ст. и коммент. З. Д. Давыдов. / М. Волошин – Симферополь: Таврия, 1990. – 248с.
4. Дунаев М. М. Православие и русская литература. В 6-ти частях. Издание второе, исправленное и дополненное. / М. Дунаев – М.: Христианская литература, 2001-2003.
5. Лопухин И.В. Искатель премудрости, или Духовный рыцарь / И. В. Лопухин – М.: Книга по Требованию, 2011. – 116 с.
6. Масоны. История, идеология, тайный культ/Под ред. С. П. Мельгунова и Н. П. Сидорова. – М.: Вече, 2005. – 496с.
7. Редькин В. Традиции православной духовности в современной русской поэзии // Традиции русской классики XX века и современность. – Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова. 14-15 ноября 2002 года / Ред.-сост. С. И. Кормилов. — М.: Изд-во МГУ, 2002. – С. 305-308

8. Сахаров В. Русское масонство в портретах / В. Сахаров. – М. : ООО «АиФ Принт», 2004. – 512 с.
9. Сахаров В.И. Проза русских масонов (история и поэтика) / В. Сахаров // Контекст – 1994, 1995. – М. : Наследие, 1996. – С. 338 -359.
10. Слободнюк С. Л. «Идущие путями зла...» (древний гностицизм и русская литература 1890-1930-х гг.) / С.Л. Слободнюк – СПб. : Алетейя, 1998. – 425 с.
11. Смолярова Т. Аллегорическая метеорология в поэзии Державина // Новое литературное обозрение. – 2004. – №66. – С. 139-159.
12. Соловьев О. Ф. Масонство. Словарь-справочник / О.Ф. Соловьев – М. : Аграф, 2001. – 432 с.
13. Струве Н. А. Православие и культура / 2-е изд., испр. и доп. / Н.А. Струве – М. : Русский путь, 2000. – 623с.
14. Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. / П. Холл Мэнли – Новосибирск : Наука, Сибирская издательская фирма РАН, 1997. – 3-е изд., испр. – 794с.
15. Шварц Е. Сочинения Елены Шварц / Е. Шварц. – СПб. : «Пушкинский фонд», 2002.

Summary. *The article focuses on investigation of the intersections of poetical and spiritual worlds in the poetry marked with features of the Masonic religiousness. The typological aspect of production of cultural mythology of the Masons in Modernist poetry and in the poetry of the end of the 20th century of Russia is considered.*

Poetry of N. Gumilyov, O. Mandelshtam, M. Voloshin and the newest poetry reveal artistic realizations of esotericism and its ethic standards, symbolism of the Masonic nonconfessional religiousness. They are represented in M. Voloshin's poetry most brightly. The Masonic code is combined there with other occult doctrines and practices, anthroposophy, traditional and noncanonic Christianity in particular that meet the spirit and objectives of dedicatory Order.

Unlike the mystical experience of visionariness that is more asked for in the contemporary poetry, comparatively marginal Masonic and Rosicrucian line is represented in various proportion and artistic modes in poetry by Ye. Shvarts, A. Mironov, A. Yeryomenko, Ye. Boyarskikh. The interest in this cultural and historical phenomenon, its non-dogmatics and nonconfessional freedom, using token figures, Masonic ritualistics and symbolism, allusions and reminiscences in authentic and modified meaning in poetic space is typologically similar in Modernist and the newest poetry.

The Masonic and – that is broader – esoteric code is realized brightly in Ye. Shvarts' poetry in different aspects: ironical mode, in desacralization of Masonic sacred objects and values («Забавы. (Осьмнадцатый век)» (Zabavy. (Osmnadsatyy vek)), «Путь желаний – позвоночник» (Put' zhelaniy – pozvonochnik)), burlesque («Обрусение Кундалини» (Obruseniye Kundalini), «Кострома-Дионис (реконструкция мифа)» (Kostroma-Dionis (reconstructsiya mifa))). The main techniques are creating game situations, metamorphosis, language game, humour, game primitive. The Masonic code is realized by including symbolic images that have peculiar axiological status in the Masonic doctrine (blindness, a pillar of fire, a human skull with crossed shinbones, Holly Grail) and cultic Masonic motifs (thanatic, mundane vanity, spiritual growth).

The difference is stressed in the conclusion: The Modernists were interested in archaic and esoteric practices to be able to expand cultural and religious horizons, to discover the sources of the Christian knowledge; the newest poets apply to the Masonic doctrine to escape to the territories unassimilated by literature (for the Underground poetry) and to play with esoteric images as one of the languages of culture.

Key words: *Masonic code, motifs, symbolic images, ritual, cultural mythology, mythologem.*

Отримано: 22.07.2014 р.

ВЕРБАЛЬНИЙ ІМПРИНТИНГ ЯК ФАКТОР ЕПТОНІМІЧНОСТІ

Метою статті є визначення сутності поняття та принципу функціонування вербального імпринтингу як вагомого чинника ептонімізаційних процесів та процесів, які йому сприяють, з урахуванням джерел різного походження. З'ясовано, що такі стилістичні прийоми як паралельні конструкції сприяють процесам ептонімізації.

Ключові слова: вербальний імпринтинг, ептонім, ептонімізація, паралельна конструкція, апперцепція.

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. характеризується у фразеології як завершальний етап структурно-системного періоду з перевагою у ньому емпіричних і класифікаційних методів та появою експансіонізму як конкретного періоду становлення лінгвістичної науки, однією з визначальних рис якого є антропоцентризм. Домінування принципів антропоцентризму споріднює лінгвістику з іншими галузями знань. Це пояснюється тим, що інтерес до людини як до центру Всесвіту і до людських потреб, які визначають різні типи людської діяльності, означає переорієнтацію, що простежується не лише в лінгвістиці, а й у психології, фізиці, літературознавстві, соціології та біології зокрема.

Актуальність нашої статті зумовлена значними зрушеннями в розробці проблеми крилатих висловів (далі – КВ) з кінця ХХ – початку ХХІ ст. та актуалізацією антропоцентричної фразеології на теренах лінгвістичної науки. Проблематика феноменологічної сутності КВ квалітативно змінює свій вектор дослідження. Проблема авторських цитат і їх перетворення на ептоніми – крилаті вислови зі структурною словосполучення або речення – привертала увагу зарубіжних (Королькова А.В., Шулежкова С.Г., Люгер Г. та ін.) та вітчизняних дослідників периферійних явищ у фразеології (Дядечко Л.П., Оніщенко Н.А., Шарманова Н.М.). Зазначимо той факт, що порівняно з східнослов'янським мовознавством у західній лінгвістиці теорія КВ фактично не розглядалася, хоча більшість науковців і визнають КВ фразеологізмами та включають їх до своїх класифікацій (Бургер Г., Пальм Х., Доналіз Е. та ін.).

Як уже відзначалося нами вище, з домінантним антропоцентричним характером у лінгвістиці й у фразеології зокрема, з'ясування ідентичності ептонімів слід здійснювати з урахуванням специфіки розвитку людини – акцентом на її біологічне, соціально-моральне та культурно-національне підґрунтя [3, 93]. Відомо, що індивідуальність з її унікальним набором знань, умінь, навичок, з певним багажем інформації про себе і навколишній світ є результатом, з одного боку, розвертання генетичної програми, з іншого – впливу природного й людського оточення, а конкретніше – взаємодія з ним. У процесі діалогу з макрокосмом людина вбирає певну інформацію, необхідну їй для адаптації до умов навколишнього середовища, що дозволяє їй вижити. Процес набуття індивідом певних знань відбувається різними шляхами, починаючи з простого накопичення певної інформації і закінчуючи узагальнено-абстрактним та гіпотетично-вивідним способом закріплення людиною знань. Закарбована свідомістю, та чи інша інформація, яку людина черпає, надходить двома каналами: безпосередньо сенсорно та опосередковано вербально. Індивід, виконуючи ті чи інші дії, занурюється в текстовий простір, створений соціумом, запам'ятовує певні “місця”, зазвичай, не ставлячи перед собою цього на меті. Словесну інформацію, яку людина отримує ззовні, вона пов'язує з комунікативною ситуацією і порівнює з тим, що зберігається в пам'яті [3, 93].

Фраза з відомого тексту наділяється особливою якістю авторитетності, входить в прагматикон особистості та бере участь у виборі комунікативної тактики як експресивний засіб вираження. За умови яскраво вираженої асоціації за суміжністю чи спорідненістю віднаходиться текстовий прецедент і переноситься у “світлу зону” свідомості. В такому випадку створюються умови співставлення повідомленого не лише з актуальною ситуацією, але і з відомим людині мовним контекстом [3, 94]. В етології дане явище відоме як запам'ятовування або імпринтинг, феноменологія якого була проаналізована К. Лоренцем в середині 30-х рр. ХХ ст. Розширення уявлень про імпринтинг виявило, що запам'ятовуванню, фіксації у пам'яті людини можуть сприяти як біотичні, так і абіотичні фактори навколишнього середовища, у зв'язку з чим виникає потяг до конкретного “місця”. Таким чином, можна визначити роль індивіда в конкретному колективі або ж відхилення в розвитку особи при виборі місця, не типового для даного роду.

Незважаючи на те, що фізіологічна природа імпринтингу вимагає цілісного вивчення, І.М. Горелов стверджує, що в ролі об'єкта, імпринтує, виступає текст, який потрапляє в поле зору першим, фіксується, розцінюючись як вихідний, після чого регулює мовну поведінку індивіда шляхом кодування-декодування [1, 13].

Вербальний імпринтинг притаманний людині, яка пройшла процес соціалізації і пережила протягом життя чималу кількість метаморфоз, вступаючи в різні об'єднання людей і в залежності від цього виступаючи в різних соціальних ролях. Доросла людина, вливаючись у колектив, продовжує спілкуватись із носіями різних субкультур; мобілізуючи пластичні якості своєї психіки, вона починає впливати на смаки інших. Звідси досить точно визначений для різних соціальних груп асортимент прочитаних книг, переглянутих телепередач. Це означає, що члени колективу фіксують одні й ті самі тексти. Державна політика в галузі освіти, ЗМІ, культура, друк виступають вагомими чинниками накопичення носіями мови певної бази знань, яка є достатньою для появи уривків популярних текстів, що мають загальнонаціональне значення.

Вербальний імпринтинг актуалізується внаслідок певних суб'єктивних, об'єктивних, лінгвістичних та екстралінгвістичних факторів. Як зазначає дослідниця Л.П. Дядечко, потужність запам'ятовування залежить від умов його реалізації та якостей вербального імпринтинг-об'єкта. Задля того, щоби бути зафіксованим, вираз повинен бути чітким, образ – ексцитативним, текст, загалом, – ітеративним, ознайомленість носіїв мови – максимальною [3, 99].

«Пусковим механізмом» процесу переходу звороту в крилатий вислів виступають актуальність змісту та лінгвістично не визначена влучність виразу [5, 111]. Однак, не можна не враховувати специфіку сприйняття та запам'ятовування, властивих людині як представнику роду.

Особливості тексту та його архітектоніка виступають вагомими факторами та сприяють вербальному імпринтингу. Зарубіжними вченими було встановлено, що більшість із них походять із назв пісень, романсів, опер, оперет, рефренів, а також із рядків, які накладаються на музичну кульмінацію. В процесі ептонімізації досить важливим фактором є «сильна позиція» відповідної цитати в базовому тексті, виділення якої відбувається на психологічній основі [3, 105]. Це означає, що текстові елементи, будучи в такій позиції, сприяють кращому процесу запам'ятовування. До текстів-об'єктів вербального імпринтингу вчені відносять:

- назви літературних п'єс, наприклад: *American Dream* (з епілогу: американська мрія про державу, де життя кожної людини стане кращим, багатшим, де в кожного буде можливість отримати те, на що він заслуговує; «Американська мрія» – заголовок п'єси Е.Олбі, 1961 р.); *The Authoritarian Personality* (заголовок книги Т. Адорно, 1949 р.); *Dances with Wolves*, 1988 р. – заголовок роману та фільму) [2, 45].
- назви пісень, наприклад: *God Bless America*, 1938 р., (назва пісні неофіційного гімну США); *We shall overcome* (назва і рефрен пісні, що виникла на основі духовного гімну середини XIX ст., а в 1946 р. пісня звучала як протест робітників-негрів у Чарльстоні) [2, 43];
- назви телефільмів, наприклад: *Sweet Smell of Success*; *Never on Sunday*; *The Empire Strikes Back* [8, 33];
- назви газет, наприклад: *Eggheads*, *Winter of discontent*, *Splendid isolation* [8, 573].

Слід зазначити, що власні імена (оніми) містять семантичну наповненість і виступають для читача головними орієнтирами у віртуальному світі, наприклад: *Cordelia's gift*, *Great Caesar*, *Et tu Brute*, *Hector*, *Jekyll and Hyde* [6]. Виразником авторської концепції виступає герой твору. Саме в образі літературного героя світоглядна проблематика зводиться до індивідуальної та психологічно напруженої ситуації, яка потребує свого вирішення. Таким чином, сукупність концептуальних, психологічних та сюжетних рис героя виводить його в центр сприйняття. Ім'я героя набуває форм ономастичного утворення і згодом, зауважимо, воно потрапляє у досить вигідні умови можливої ептонімізації, що підтверджується мовною практикою.

Дослідницею Н.О. Оніщенко відмічено, що довготривалому запам'ятовуванню сприяють стилістичні прийоми паралельних конструкцій, які іконічно відображають ознаки ептоніма та сприяють вербальному імпринтингу семіотичним та формальним чином [4]. Ітеративні тексти активно породжують ептоніми, однак, в самих текстах ми зустрічаємо різного типу повтори, які сприяють процесу переходу фрагменту на КВ. До них ми відносимо, наприклад, такі:

So long as man can breathe or eyes can see so long lives this and this gives lives to thee (W.Shakespeare, sonnet 18); Lord, we know what we are, but know not what we may be (W.Shakespeare, Hamlet act 4, sc.5); But be not afraid of greatness: some men are born great, some achieve greatness, and some have greatness thrust upon them(W.Shakespeare, Twelfth Night, act 2, sc.5); Sign no more, ladies, sign no more men were deceivers ever (W.Shakespeare, Much Ado About Nothing, act. 2, sc.3); When sorrows come they come not single spies, but in battalions (W.Shakespeare, Hamlet, act 4, sc.5); If it were done when 'tis done, then 'twere well it very quickly (W.Shakespeare, Macbeth, act 1, sc.7).

Апшерцептивна сутність вербального імпринтингу полягає у її властивості виступати суб'єктивною стороною сприймання водночас бути джерелом неповної відповідності образів сприймання їхнім об'єктам. Сприймання залежить не тільки від подразнення, але і від самого суб'єкта, який сприймає, в тому сенсі, що в сприйманні завжди в тій або іншій мірі відбиваються особливості особистості, яка сприймає. Згідно філософському тлумаченню цієї властивос-

ті І. Кантом, формами трансцендентальної апперцепції виступають простір і час: ми не в змозі сприйняти речі такими, які вони є насправді, бо тільки у просторі і часі ми здатні їх уявляти. Сучасне емпіричне тлумачення апперцепції зводить цю властивість до впливу на процес сприймання минулого досвіду людини, а також її актуальних потреб та настановлень. Залежність сприймання від змісту психічного життя людини, від особливостей його особи носить назву апперцепції. Психологічне сприйняття здійснюється психо-фізіологічним механізмом, тоді як художнє опосередковане словом, яке “урозумнює” читацькі чуття та емоції, пропускаючи їх крізь свідомість. І нарешті – апперцепція, у психологічних процесах її дією вважають вплив індивідуальних якостей, здібностей, настанов, досвіду суб'єкта на перебіг і результат процесу сприйняття. Художнє сприйняття часто називають аперцепцією, підкреслюючи її тотальний характер для естетичної реакції. У перевіреному часом словнику Брокгауза та Ефрона розрізняється значення перцепції та апперцепції як акту почуттєвого та відповідно – художнього сприйняття: “естетичне споглядання не як акт чуттєвого сприйняття (перцепції), а як акт апперцепції” [7, 141–142]. Отже, апперцепцією називається одне з основних психічних властивостей людини, яке виражається в умовному сприйнятті навколишніх явищ і предметів залежно від досвіду, поглядів, інтересів особистості до тих чи інших явищ. Апперцептивний характер вербального імпринтингу пояснює певні порушення особливо коли мова йде про те, що вираз може виявитися невпізнаним (при комплексній трансформації) або адресату невідоме джерело: *But to my mind though I am native here, and to the mannerborn, it is a custom more honoured in the breach than the observance* (W.Shakespeare, *Hamlet*, act 1, sc.4); *O! Beware my lord, of jealousy; It's the green-eyed monster with doth mock. The meat it feeds on* (W.Shakespeare, *Othello*, act 3, sc.3).

Характер протікання процесів фіксування людиною у пам'яті певної інформації залежить від генетично зумовлених особливостей індивіда. Тому, вирішення проблеми збереження КС своєї ідентичності, на нашу думку, слід розглядати з холистичних (цілісних) позицій. До перспективних напрямків належить вивчення апперцептивної суті вербального імпринтингу як умови псевдоептонімії чи зміни його авторства.

Список використаних джерел

1. Горелов И.Н. Импринтинг и речь как базовый комплекс социализации. Политический курс в России. / И.Н. Горелов. – М., 1997. – С. 13-18.
2. Душенко К.В. Словарь современных цитат / К.В. Душенко. – М.: Изд-во ЭКСМО- Пресс, 2002. – 736 с.
3. Дядечко Л.П. “Крылатый слова звук”, или Русская эптология : Учебное пособие. – 2-е изд. / Л.П. Дядечко. – К.: ООО “Изд. Дом Аванпостприм”, 2007. – 336 с.
4. Оніщенко Н.О. Стилiстичнi прийоми синтаксису як чинник ептонiмiзацiї у свiтлi мовного iконiзму. / Н.А. Оніщенко // Вiсник Харкiвського національного унiверситету / гол. ред. Шевченко І. С. – Харкiв : Константа, 2011. – № 953. – С. 118-124. – (Серiя : Романо-германська фiлологiя. Методика викладання iноземних мов).
5. Шварцкопф Б. С. Основные параметры описания крылатых выражений современного русского литературного языка / Б. С. Шварцкопф // Фразеогрaфия в Мaшинном фонде русского языка / отв. ред. В. Н. Телия. – М. : Наука, 1990. – С. 110–118.
6. Шитова Л.Ф. Proper Name Idioms and Their Origins / Л.Ф. Шитова // Словарь именных идиом. – СПб.: Антология, 2013. – 192 с.
7. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона: в 86-ти т.; [репр. воспр. изд.]. – СПб.: Полрадис, АОТ “Иван Федоров”, 1993–1998. – Т. 2. – 664 с.
8. Susan Ratcliffe. Oxford Dictionary of Quotations. / S. Ratcliffe. – 7th ed. – Oxford: Oxford University Press, 2009. – 1155 p.

Summary. XX – XXI century characterizes in phraseology as a final period in the structural one with a dominating in it empirical and classificational methods and the emergence of expansionism as a specific period in the formation of linguistics. The prevailing of anthropocentric principles makes linguistics with different areas of science (biology, psychology, literature) in common.

The paper aims at determining the essence of the concept and the principle of functioning of verbal imprinting being an important factor of eponymization and contributory processes with consideration of versatile sources by its origin. It was estimated that such a stylistic device as parallel construction concurs for verbal imprinting.

The paper's relevance is predetermined by significant shifts in the development of eponyms. The problem of the phenomenological essence of eponyms changes its direction research. Verbal imprinting is inherent in the person who has passed through the process of socialization and survived during the life of a considerable member of metamorphoses, engaging in various associations of people, being in

different social roles. Verbal imprinting updates due to certain subjective, objective, linguistic and extralinguistic factors.

The text feature and its architectonics are significant factors and promote verbal imprinting. It's quite important in the process of eponymization the factor of "strong position" which is based on the psychological foundation. This means that text elements being in such position facilitate to the process of remembering.

It was noted the fact that a long-term memory contributes stylistic parallel-structures which reflects the characteristics of eponym iconically and promotes verbal imprinting in the semiotic and formal way.

The apperception essence consists in the ability to be a subjective side of perception. Apperceptive nature of verbal imprinting explains certain violations especially when it comes to that expression which may be unrecognized.

The nature of the process of fixation by a person in the memory specific information depends on genetically determined characteristics. Therefore, the solution of the eponym's identity should be considered on the basis of holistic positions.

Key words: *verbal imprinting, eponym, eponymization, parallel construction, apperception.*

Отримано: 25.08.2014 р.

УДК 821.112.2

Keba D.O.

HERAUSBILDUNG DER KONZEPTION VON WELT UND MENSCH IN WERKEN F. KAFKAS

У статті стверджується думка, що основним чинником «загадкової» поетики Ф. Кафки є авторська філософія непевності людського існування і сенсу буття, неусвідомлених і тому драматичних взаємин людини зі світом.

Ключові слова: *світогляд, філософсько-естетична позиція, поетика, символічна образність.*

Franz Kafka gilt als einer der berühmtesten, mysteriösesten und „schwierigsten“ Schriftsteller des 20. Jahrhunderts. Dies zeigt sich in erster Linie in seiner besonderen Ausdrucksweise. Seine „unemotionale, asketische Sprachgestaltung“ [12, 13]; deren maximale Prägnanz, Präzision und grammatisch-syntaktische Folgerichtigkeit stehen im Widerspruch zur Absurdität der Dinge im Erzählten. Die Form-Inhalt-Kategorie Kafkascher Erzählung konstruiert sich nach dem Kontrastprinzip von Sprache und Inhalt. Durch dieses Kontrastprinzip wird eine polysemantische Symbolik erzeugt, was den Kern der Kafkaschen Werke ausmacht. So schreibt Heinz Politzer über Kafkas Bildsprache: „Die Ökonomie der Einsilbigkeit bestimmt seinen Charakter. An natürlicher Wirklichkeit lässt er nichts zu wünschen übrig. [...] und doch sind wir so sehr von der Eigenart der Erzählung gefangengenommen, dass wir unwillkürlich das banale Geschehnis nach seinen Gründen zu befragen beginnen“ [11, 17; 19].

Kafkas expressiv-groteske Schreibart wird durch seine dramatische Weltansicht geprägt. Das anstrengende geistige Leben des Autors ist hinter dieser besonderen Erzählform zu erkennen: „Diese Poetik, die [...] die Art und Weise war, in der sich Kafka literarische Einbildungskraft bestätigen musste, trägt auch zum Verständnis des Konflikts zwischen den Forderung der Literatur und des menschlichen Lebens bei, wie ihn Kafka durchkämpfen und durchleiden musste“ [13, 36]. Außerdem strebt Kafka mit seinem individuellen Stil danach, die in der Epoche herrschende Atmosphäre widerzuspiegeln; die Suche nach adäquaten Formen, das Neue, das Tragische und das für das Bewusstsein eines zeitgenössischen Menschen Ungreifbare zu begreifen. Kafkas Dichtung liegen fundamentale, absolute und unvergängliche Werte zugrunde, die im 20. Jahrhundert verlorengegangen sind. Die Rückkehr zu diesen sieht Kafka als die einzige Rettung der Menschheit.

Ja, die Welt ist den Menschen zu eng geworden, dass sie im Unfrieden leben, dass die Familienverhältnisse zerrüttet sind, dass manche sich am Heiligsten vergehen und den Vater verfluchen. Früher war das gelobte Land nicht erreichbar als heute, aber durch das Königsschwert war wenigstens eine Richtung bezeichnet. Heute vergeudet sich die Gewalt nutz- und sinnlos; mit dem Schwert weiß man nur zu fuchteln, alle Wege gleichzeitig bezeichnend, so dass der Blick sich verwirrt [4, 70]. Es hat

keine Zeit gegeben, wo das Gesetz verständlich war. Es hat aber eine Zeit gegeben, wo man das Gesetz am eigenen Fleisch erfuhr, wo man sich im Leiden mit dem Gesetz identifizieren konnte. Diese Identifizierung nennt Kafka „Glauben“ [4, 72].

Allerdings weicht Kafkas „Glauben“ aufgrund seines „transzendentalen“ Charakters von der rein theologischen Deutung ab. Im Unterschied zu der traditionell religiösen Deutung glaubt Kafka an das „im Menschen selbst wohnende unzerstörbare Sein“ [5, 55]. Laut Emrich war Kafka der Ansicht, dass „das Reich Gottes in uns selbst liegt, aber durch einen Abgrund getrennt von der empirischen Welt sowohl unseres seelischen Inneren wie unserer gesamten Natur“ [ebd., 56].

Diese philosophisch-ästhetische existenzielle Position wird in Kafkas Dichtung durch die Hervorhebung der Problematik des Daseins und der Prädestination des Menschen in der Welt deutlich. Im existentiellen oder sogar postexistenziellen Kontext liegt die Tragödie der Menschheit in der fehlenden Bestimmtheit ihrer eigenen Existenz. Laut Henel scheint der Mensch alle Möglichkeiten zu haben, ist jedoch nicht in der Lage, diese Möglichkeiten zu verwirklichen; „sie erweisen sich als Unmöglichkeiten“ [vgl. 6, 56].

Die Unfähigkeit den globalen, universellen Sinn der eigenen Existenz zu erkennen, führt laut Günther Anders zur sogenannten „Unsicherheit des [menschlichen] Gewissens“. Diesen Zustand definiert er als „epistemologische Ungewissheit“, die die Quintessenz des Daseins von Kafkas Helden bildet. Durch diese Ungewissheit gerät der Mensch in eine „sich automatisch akkumulierende Gewissenspanik“; und daraus erklärt sich die „von Kafka gepredigte Demut“ [vgl. 1, 29]. Aus diesem Grund bleiben Kafkas Figuren entpersonalisiert (oft sogar namenlos wie es im Romanen „der Prozess“ und „des Schloss geschieht) und stellen nur gewisse Modelle der menschlichen Existenz dar.

Das Konzept der existenziellen Ungewissheit lässt sich jedoch auf Kafkas „universelle Moral“, die die Bedeutung des Absoluten gewinnt, nicht übertragen [5, 54]. „Das Göttliche in sich zu retten“ und „die Rettung der Welt“ sind die Hauptziele Kafkas, der sich „primär verantwortlich gegenüber seiner [säkularisierten] Zeit“ fühlt [2, 6; 5, 71]. Aus dieser Perspektive ist die Schuld *Josef K.s* im Roman-*Prozess* nicht abstrakt oder nicht „nichtvorhanden“, wie es scheinen mag – „Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet“ [7, 1] – sondern ganz deutlich: „sie liegt nämlich in *K* selbst“ [5, 259] in dem Verlust der absoluten Werte, in der Unfähigkeit zu lieben und zu fühlen [vgl. ebd., 259-260].

Solche Unwissenheit und Ungewissheit sind für alle Figuren Kafkas charakteristisch. Nicht nur *Joseph K.* im Roman-*Prozess* und Landvermesser *K.* im Roman-*Schloss* sondern auch alle anderen Figuren seiner Werke erweisen sich (zumindest teilweise) als Unwissend. Allerdings kann und will Kafka seinen Helden nicht helfen, denn jeder Mensch soll allein für sich seine Lebenssituation realisieren und seinen eigenen Weg finden.

Solch eine vom Autor konstruierte Konzeption der Welt und des Menschen wird in seinen Romanen durch seine eigenartige Erzählform – mittels Paradox und Absurdem zum Ausdruck gebracht. Hinter den mysteriösen Situationen und unlogischen (meistens tragischen) Schlüssen in Kafkas Werken tritt die tiefe Lebenskrise des Autors zutage, deren philosophisch-religiöser Hintergrund offensichtlich ist: Die Ignoranz des Menschen, seine Unfähigkeit die universelle Wahrheit zu sehen, den Sinn des eigenen Lebens zu erkennen und die Verantwortung gegenüber sich selbst und anderen zu begreifen. Solche Einsichten sind in seinen Briefen und Tagebüchern immer wieder zu finden, in den eigentlichen Werken stehen sie jedoch quasi außerhalb des Textes, zwischen den Zeilen.

Neben diesen pessimistischen Welteinsichten lässt Kafka immer einen kleinen Raum für die Hoffnung offen. Sie ist als „der Schein der fernen Sonne“ [4, 69] in Kafkas Werken aber nur schwach erkennbar. Am deutlichsten taucht dieses Motiv in der Parabel „*Im Tunnel*“ auf. Die Figuren befinden sich nach einem Eisenbahnunfall in einem Tunnel; sie erkennen zwar das schwache Licht am Ende des Tunnels, können es jedoch nicht erreichen. Die zeitübergreifenden Fragen nach „*Verwirrung*“, „*Hoffnung*“ und „*Rettung*“ nehmen immer im- oder explizit in Kafkas Werken sowie in Werken von Literaturkritikern einen breiten Raum ein. Eine klare Antwort darauf lässt sich jedoch niemals finden.

Verschiedene Kafkaforscher zu verschiedenen Zeiten haben versucht, seine Werke unter unterschiedlichen Deutungsaspekten zu betrachten. Manche haben die religiösen, existenziellen und philosophischen Sichtweisen teilweise abgelehnt und sie als „naive Allegorisierung“ bezeichnet [12, 17-18]. Dennoch steht außer Zweifel, dass Kafkas Romane und Erzählungen eine „ewige“ Problematik enthalten, eine Auseinandersetzung, die einen universellen Charakter besitzt. In seinem literarischen Beitrag spiegelt sich die geistige Krise der neuen Zeit, die mit der Frage nach dem individuellen und gemeinsamen Dasein eng verbunden ist.

Somit lässt sich feststellen, dass einerseits, die so genannte *epistemologische Ungewissheit* zum wichtigsten Stilmittel in Kafkas Dichtung wird. Daraus folgen die wichtigsten Prinzipien Kafkas literarischer „Verwandlung“ des Lebens, die ihn (Kafka) so deutlich von „realistischen“ Schriftstellern unterscheiden. Diese Prinzipien sind vor allem: Ablehnung einer linear-kausalen Erzählstruk-

tur, „Zeit-Paralysierung“ [1, 25], zyklische oder kreisförmige Erzählung, unermessliche Zeit und Raumstrecken [vgl. 1, 35-36]; all dies hat den Zweck, ein symbolhaftes Weltbild zu konstruieren, das einen nicht sozial-historischen, sondern universell-epistemologischen Charakter hat. In diesem Zusammenhang scheinen Kafkas Figuren aus der Welt „ausgesperrt“ zu sein, deren Handlungen nicht der Wunsch, „auszubrechen“, sondern „einzubrechen in die Welt“ zugrunde liegt (Im Roman *Schloss* wird diese Einsicht besonders deutlich) [ebd.]. Und andererseits, dass Kafkas Dichtung, die die Bestätigung der universellen Wahrheit bezweckt, die als das moralische Absolute verstanden werden muss. Darin sieht Kafka selbst die „Macht“ und die „Mission“ der Literatur [13, 39].

Diese ganze Literatur ist Ansturm gegen die Grenze, und sie hätte sich [...] leicht zu einer neuen Geheimlehre, einer Kabbala entwickeln können. Ansätze dazu bestehen. Allerdings ein wie unbegreifliches Genie wird hier verlangt, das neu seine Wurzel in die alten Jahrhunderte treibt oder die alten Jahrhunderte neu erschafft und mit all dem sich nicht ausgiebt [8, 553].

Diese Weltphilosophie versteckt Kafka hinter seiner unemotionalen, präzisen und gleichzeitig grotesken Schreibart. Somit werden zwei Hauptthemen in Kafkas Dichtung verflochten: Zum einen die „Vollkommenheit des Ziels des Leben im Geiste“ und zum anderen die „Unvollkommenheit des Menschen“ [3, 238]. Dieser „Widerspruch von Ziel und Weg“ in der Welt von den Figuren Kafkas hat fatale Konsequenzen. „Die Romane schildern die Strafe des ewigen fruchtlosen Herumirrens für den Fall, dass man das einzig richtige Verhalten versäumt“ [ebd., 239].

Literaturangabe

1. Anders, Günther. Kafka Pro und Contra / Anders Günther. – München : Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1951. – 109 s.
2. Brod, Max. Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas / Max Brod. – Frankfurt a.M. : Fischer, 1959. – 91 s.
3. Brod, Max. Über Franz Kafka / Max Brod. – Frankfurt a.M. : Fischer, 1974. – 407 s.
4. David, Claude. Kafka und die Geschichte / Claude David. // David, Claude (Hrsg.): Franz Kafka: Themen und Probleme. – Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1980. – S. 66-81.
5. Emrich, Wilhelm. Franz Kafka: das Baugesetz seiner Dichtung. Der mündige Mensch jenseits von Nihilismus und Tradition / Wilhelm Emrich. – Wiesbaden : Athenaion, 1975. – 210 s.
6. Henel, Ingeborg C. Kafka als Denker / Ingeborg C. Henel // David, Claude (Hrsg.): Franz Kafka: Themen und Probleme. – Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1980. – S. 48-66.
7. Kafka, Franz. Der Prozess / Franz Kafka. – Berlin : Die Schmiede, 1925. – 412 s.
8. Kafka, Franz. Tagebücher 1910 – 1923 / Franz Kafka. – Frankfurt a.M. : Fischer, 1953. – 346 s.
9. Kafka, Franz. Das Schloss / Franz Kafka. – München : Kurt Wolff, 1926. – 503 s.
10. Politzer, Heinz. Franz Kafka : Parable and Paradox / Heinz Politzer. – Cornell University Press; Revised & enlarged edition, 1966. – 398 p.
11. Politzer, Heinz. Franz Kafka: der Künstler / Heinz Politzer. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. – 579 s.
12. Scholz, Ingeborg. Franz Kafka. Der Prozess. Das Schloss: Kommentare, Diskussionsaspekte und Anregungen für produktionsorientiertes Lesen / Ingeborg Scholz. – Hollfeld : Beyer, 1996. – 87 s.
13. Sockel, Walter H. Zur Sprachauffassung und Poetik Franz Kafkas / Walter H. Sockel // David, Claude (Hrsg.): Franz Kafka: Themen und Probleme. – Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1980. – S. 26-48.

Summary. Franz Kafka is considered to be the most mysterious and 'complicated' writer of the 20th century not only in German but also world's literature. Kafka constructs his narrative by creating a contrast between language (or form) and content. By doing so, he constructs a polysemantic symbolic that constitutes the core of his writing.

Kafka expressive-grotesque way of writing is the result of his dramatic worldview. Behind the unusual narrative hides an exhausting mental state of the author. Moreover, with his individual style Kafka seeks to mirror the atmosphere of his epoch. Kafka's narrative is a quest for adequate form to represent the tragedy of the new world, incomprehensible for the consciousness of a coeval.

Kafka's poetic is based on the fundamental, absolute and immortal system of values which seems to have gone for good in the 20th century. The comeback to this norms and values, according to Kafka, is the only rescue for the human race.

The philosophic-esthetic position of the author originates from the problematic of predestination of a man in the world. In existential context the tragedy of the mankind lies in the inability to realize the sense of existence of oneself, which leads to the so called 'epistemologic ambiguity' that constitutes the quintessence of the Kafka's figures. Because of this ambiguity a person gets into a conscience panic which explains Kafka's abjection. This is also the reason why Kafka's figures are depersonalized

or even nameless, as this is the case in the novels 'The Trial' ('Der Prozess') and 'The Castle' ('Das Schloss').

Kafka expresses his conception of the world and human through such stylistic devices as paradox and absurd. Along with such principles of Kafka's narrative as rejection of linear-causal narrative structure, cyclic and circular narrative, immeasurable time and space, they create an unusual poetic that distinguishes Kafka from other authors of his time. All this is done in purpose to produce a symbolic picture of a world not socially-historical but universally-epistemological one.

Key words: worldview, philosophic-esthetic position, poetics, symbolic imagery.

Отримано: 21.08.2014 р.

УДК 82.091

Кеба О.В.

ГРОТЕСК ЯК ПРОТЕСТ: «ПЕРЕТВОРЕНИЙ» СВІТ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ПРОЗИ 1920-1930-Х РОКІВ

У статті розглядається типологія гротескових форм у модерністській прозі 1920-1930-х років на прикладі творів Ф. Кафки, А. Платонова, С. Віткевича, В. Гомбровича, В. Набокова, К. Чапека. Визначаються основні прояви гротескової образності: перетворення-метаморфоза, сюжетний і мовленнєвий алогізм, деструкція і деформація фізичних пропорцій у зображенні предметів і явищ, пародія і травестія.

Ключові слова: модернізм, роман, образність, гротеск, метаморфоза, пародія, травестія.

Література модерної доби викликала до життя нове розуміння добре відомого європейській культурі явища гротеску, прояви якого досі віднаходили переважно в літературі і мистецтві середньовіччя, доби бароко, передромантизму і романтизму [1; 5]. Якщо, наприклад, М.М. Бахтін убачав у середньовічних гротескових формах втілення радісно-святкового життєствердження, основне вираження народно-сміхової культури [1, 25, 31 та ін.], то в новітньому гротеску карнавальна життєрадісність і оптимізм часто поступаються місцем уявленню про світ як хаотичний, несяжно багатомірний, почасти жахливий і ворожий людині. Типологічні прояви саме такого роду гротеску виразно простежуються у творчості багатьох письменників доби модернізму – Ф. Кафки і А. Платонова, К. Чапека і М. Булгакова, С. Віткевича і В. Набокова, Б. Шульца і М. Хвильового. У пропонованій розвідці здійснюється спроба виявити загальні закономірності розвитку гротескової художньої свідомості в літературі першої половини ХХ ст. і розглянути основні форми гротескової поетики у творах письменників різних національно-культурних традицій.

Причини і передумови виникнення гротескової образності у названих вище авторів були, на наш погляд, багато в чому подібними. Поперед усього – це властиве їм усім відчуття катастрофічності буття, різко посилене соціально-історичними катаклізмами, свідками яких вони були. Ці катаклізми часто сприймалися як жахливий, апокаліптичний карнавал. Дуже точно парадоксальний феномен нової карнавальності виразив іспанський мислитель Х. Ортега-і-Гассет: «Шквал повального і безпросвітнього фіглярства котиться європейською землею. Живуть жартома, і чим жартівливою, тим більш трагічною виглядає одягнута маска...» [13, 104].

Одним із перших колосальні продуктивні можливості гротеску як найбільш адекватної художньої форми щодо «перевернутого» сучасного життя відчув Франц Кафка. Трагічне світовідчуття, що сформувалося у нього, вочевидь, уже на початку століття, посилене впливом філософії Ніцше, натуралістичної драми, творчості Г. Мейнрінка і зафіксоване у його ранніх поезіях, оповіданнях і афоризмах, залишалось незмінним упродовж усього його життя. У розмові зі своїм приятелем Густавом Яноухом Кафка дає загальне визначення людського буття як «краху» [6, 563]. Наочний метафоричний образ, що втілює таке уявлення, створено Кафкою в притчі «Пасажири залізниці», герої якої, перебуваючи в тунелі після катастрофи потягу, ледь бачать попереду світло, але пройти до нього не можуть.

Подібне світовідчуття, що виражається й у подібних художніх образах та формах, спостерігаємо у творах видатного російського письменника Андрія Платонова. Згідно з численними нотатками у його записниках, сприйняття життя як трагедії, ставало особливо гострим на певних етапах його світоглядної і художньої еволюції, що було тісно пов'язане з подіями в Росії і світі в перші десятиліття ХХ ст. Деяко суперечливою виглядає думка платоновознавця В. Васильє-

ва, який стверджує, що “унікальна особливість художнього мислення А. Платонова кінця 20-х – першої половини 30-х років віддзеркалює не лише жах, кошмар, гротеск, абсурд і міфологію дійсності, про що можна прочитати у будь-якій статті, що стосується “Чевенгура” чи “Котлована”, але й ... депресивний, сум’ятливий, кризовий стан духа і світовідчуття самого митця” [2, 191]. На жаль, дослідник нічого не говорить про причини такого стану духа і світовідчуття. На наш погляд, його загострення було зумовлене саме соціально-історичною обстановкою в Росії на рубежі 1920-1930-х років. Але благодатним ґрунтом душевної кризи письменника був той загальний властивий Платонову умовастрій, про який він написав своєму вчителю і близькому другу В. Келлеру, коли дарував йому в 1923 р. свою книжку поезій “Голуба глибина”: “Я думаю завжди про одне й те саме. Ви також про одне думаете і одним живете. Нас зблизило і поріднило краще і вище любові спільне для нас обох відчуття життя як небезпеки, тривоги, катастрофи...” [14, 358]. Саме таке світовідчуття і стало основним чинником унікальної художньої системи Платонова, в якій першорядну роль відіграє гротеск. У найвідомішому творі Платонова – повісті «Котлован» заголовний образ стає символом колосального перетворення – «перевороту світу». Це своєрідний образ-перевертень: герої твору, намагаючись побудувати висотний «дім загальнопролетарського щастя», таку собі нову вавилонську башту, все глибше занурюються вниз. Врешті-решт уявно-вимріяна башта перетворюється на могилу й у ній виявляється похованою дівчинка Настя – уособлене втілення майбутнього, заради якого живуть і страждають будівельники котловану.

Усвідомлення трагізму людської екзистенції характерне і для творчості видатного польського письменника першої третини ХХ століття Станіслава Віткевича. Домінанту його творчості сучасний дослідник визначає за допомогою категорії драматичного гротеску, ставлячи Віткевича на перше місце в ряду так званих «письменників-катастрофістів» (Р. Яворський, В. Гомбрович, Б. Шульц та ін.) [9, 169].

Головною темою романів С. Віткевича «622 падіння Бунга, або Демонічна жінка», «Ненаситність», «Прощання з осінню», «Єдиний вихід» було зображення руйнації культури і цивілізації, краху світу і деградації особистості під тиском всепроникаючого багатоголикого зла, що складає саму атмосферу життя і неминуче вражає людину. «Важко уявити, – говорить письменник словами героя роману «Ненаситність», – щоб той, хто живе в певній атмосфері, не живився нею» [4, 29]. У творах Віткевича можна лише вгадувати конкретні соціально-історичні обставини, їх сюжети не мають прив’язки до конкретного місця і часу дії, не зумовлюються строго визначеними і мотивованими конфліктами. Це своєрідний гротескний антисвіт, в якому живуть і діють манекени, які ведуть нескінчені і незв’язні дискусії про безглуздість життя. Маячня дійсності породжує маячня свідомості, й у ній виникають гротескно-фантастичні, сюрреалістичні картини. Детальний їх опис представлено в художньо-публіцистичному трактаті «Наркотики»: «Спочатку площинні картини, поступово вони набувають третього виміру, розкручуючись у чорному просторі то до мене, то від мене: замість звичайного плаского тла, що постає при закритих очах, виникає простір глибокий і динамічний... Образи дивно переплетені з м’язовими враженнями, відчуттями внутрішніх органів – так виникає ціле, надзвичайно тонке за загальним настроєм...» [3, 29].

Ще більш певно гротесковість життєвих ситуацій демонструють драми Віткевича. Так, у п’єсі «Матір, або Несмачний витвір у 2-х частинах з епілогом» жінка похилого віку Яніна Венгежовська настільки пригнічена душевною потворністю свого сина Леона, який подібно до всіх великих і маленьких тиранів мріє про велику місію звільнення людства від страждань, що готова полюбити навіть фізичного карлика, потвору, аби він був Людиною. Будучи не в змозі пережити материнські почуття до амбіціозного безумця, усвідомлюючи, що вона народила і виховала монстра, вона шукає заспокоєння в алкоголі і морфії. «Ти навіть не здатен на самогубство», – кидає матір докір синові, таємно мріючи про те, щоб його позбутися. В іншій п’єсі, «Метафізика двоголового теляти», примхливо змішуються сюжети про технологічні відкриття, смертоносні віруси, курортні романи і побутові проблеми нібито цілком благополучної родини. «Метафорична поетика кошмару» (Ч. Мілош) будується на нагнітанні ірреальної екзотики, деформації фізичних пропорцій, сюжетних і мовленнєвих алогізмів, всіляких псевдотермінів, різномовних містифікацій і має своєю найважливішою метою попередження про згубність знеособлення, відчуженості людей, автоматизації життя.

Типологічно подібною до розглянутих є і фундаментальна посилка поетики К. Чапека. Дослідник його творчості Ф. Чарний акцентує, що головну тему Чапека можна було б визначити словами «людина в облозі» [18, 86-88]. Ситуація «людина в облозі» і в прямому, неметафоричному сенсі не раз зустрічається в творах Чапека, а в драмі «R.U.R.» і в романі «Війна з саламандрами» в облозі виявляється все людство (про особливості Чапекового гротеску див. нижче).

Найважливішою рисою гротескового типу образності, що зберігає свою силу в різні епохи і в трактуванні різних дослідників, є орієнтація на тотальне перетворення, поєднання непоєдну-

ваного, результатом чого стає народження незвичайно-одивнених, химеричних художніх форм. В літературному творі вони виявляються на різних його стильових рівнях – у сюжеті, деталях предметної зображальності, мові.

У Кафки власне перетворення, гротескна метаморфоза є центральним мотивом багатьох творів та щоденникових записів. Останні часто створюють враження фрагментів із художніх творів. Окрім знаменитого оповідання “Перевтілення”, показовими прикладами можуть слугувати оповідання “Дослідження одного собаки”, “Звіт для академії”, “Гібрид”, “Міст”, “Сільський лікар”, щоденникові записи про “зеленого безногого дракона”, про людину, тіло якої перетікає в бар’єр театральної ложі, та ін. Разом із тим важливо відзначити, що фантастична метаморфоза зустрічається майже виключно в ранніх творах Кафки, пізніше вона поступається місцем більш складним, неясним формам гротеску. В романах «Процес» і «Замок» немає фантастичних подій і взагалі немає нічого такого, що викривляло або так чи інакше трансформувало форми реальної життя. Однак саме це життя в романах здається ірреальним. Наприклад, допит прокурора Йозефа К. в «Процесі» проводять у присутності натовпу людей, розділених на дві групи, що по-різному реагують на всі репліки звинуваченого. При цьому слідчий не стільки веде допит, скільки таємними знаками управляє поведінкою натовпу, а покази записують у пошарпаний, забруднений учнівський зошит [6, 275].

Основним засобом створення гротескного образу чи ситуації у Кафки є предметно-зображальна деталь. Нерідко за допомогою деталі автор надає зовнішньому вигляду бестіарних конотацій. Так, у зображенні Лені з роману «Процес» акцентовано виділені пальці, що зрослися на руці й утворили щось на кшталт перетинки; у директора канцелярії, якого Йозеф К. зустрічає у адвоката, руки схожі на «короткі крила». Якщо врахувати, що в іконописі крила – атрибут зображення як янголів, так і нечистої сили (остання при цьому часто зображується з крилами кажана, тобто дуже короткими), то директор канцелярії таким порівнянням уподібнений до нечистої сили. Демонічні риси наявні й у описі судових чиновників, які зібралися на перший допит К. Під їхніми бородами, як міркує про себе Йозеф К., може виявитися пустота. Зауважимо ще й таку деталь: дядько головного персонажа названий «привидом із провінції» [6, 313].

Перевтілення й уподібнення, не такі очевидні, але надзвичайно значимі для з’ясування прихованих смислів тексту, складають сутнісне начало прози Бруно Шульца. Цей письменник мешкав аж до своєї трагічної смерті в 1942 році в Дрогобичі, але в 1930-ті роки був активним учасником літературного життя Польщі. Два центральних його твори – «Цинамонові крамниці» і «Санаторія під клепсидрою» – складаються з невеликих розділів-оповідань і представляють собою, по суті, єдину розповідь із спільним сюжетом і системою персонажів. Це історія родини крамаря Якова, фантазера і чудака, розказана його сином, історія хвороби і смерті батька та дорослішання сина. Події відбуваються у маленькому містечку на Галичині, але романи Шульца не відтворюють конкретних соціально-історичних проблем, пов’язаних із часом і місцем дії. Вони прочитуються як розгорнута метафора, своєрідний есхатологічний апокриф про долі людства. Видимі і невидимі перетворення стають тут підспудним нервом окремих сюжетних ситуацій і творів загалом. Під час прибирання в будинку служанка Аделя уподібнюється «безумній Менаді», яка виконує «танець знищення». Серед персонажів немало гротескних виродків, як, наприклад, міські «дурочки» Тлуя, «напівгола і темна ідіотка», і Мариська, «бліда, мов облатка, і тиха, як рукавиця, покинута долонею». Попри життєву достовірність подій, правдоподібність окремих деталей, зримий предметно-зображальний світ, відтворювана дійсність постає як світ, позбавлений розумних засад, підштовхуваний невидимою силою до хаосу і смерті. Особливо наочно ця думка виражена в тілесних стражданнях батька, що повільно вмирає. Він ніби поступово позбувається «тілесних потреб», тимчасово зникає, а потім з’являється, «вкорочений на пару дюймів і схудлий», стає все «більш редукованим, все більш жалюгідним». Його тіло відчужується від душі, що передається за допомогою гротескних прийомів – через сміх, храп («він тепер частенько сміявся, голосно і щебетливо, можна сказати прямо помирав від сміху»), потім шляхом все більш фантастичних метаморфоз («стіна... приймала його у свою площину» і «останнім зусиллям волі він від’єднувався, набував третього виміру») і зловісних перетворень («перетворився на таргана», «метнувся перед ними жахливою мохнатою синьо-сталевою мухою»), а в останньому розділі, що звучить уже як похмура фантазмагорія, він, перевтілившись у краба, обварений окропом, втікає, «втрачаючи на ходу ноги... у безпритульні мандри» [17, 381].

Порівняно з Кафкою і Шульцом Платонов не так часто звертається до власне метаморфози, але і в його творчості вона отримує достатньо широкий спектр проявів. Вперше на роль метаморфози в художньому світі Платонова звернув увагу С. Бочаров: “Платоновська метафоричність носить специфічний характер, що наближає її до першопочаткового ґрунту метафори – віри в реальне перетворення, метаморфозу...” [15, 461]. Як розгорнутий сюжетний мотив гротескна метаморфоза явлена в оповіданні “Сміттєвий вітер”, який не випадково часто називають кафкіан-

ським. У значенні ідейно-тематичного мотиву метаморфоза займає важливе місце в “Оповіданні про багато цікавих речей”, оповіданнях “Нащадки сонця”, “Річка Потудань”, “Залізна стара”, в повістях “Ямська слобода”, “Сокровенна людина”, “Ювенільне море”, у п’єсах “14 Червоних Хатинок”, “Шарманка”. Створення загальної атмосфери абсурдного і виморочного світу в повісті “Котлован” також відбувається за рахунок різноманітних перетворень. Тут “самоусупільнені” коні заготовлюють собі корм, а в кузні трудиться ведмідь-молотобоець, за допомогою “класово-звіриного чуття” якого розпізнають куркулів. Якщо в образі “свідомого” ведмеда втілено мотив олюднення звіра, то в образі жінки Юлії – представниці “старого” світу – має місце зворотна метаморфоза: обростання шерстю стає знаком здичавіння і загибелі людини в антилюдяному світі.

Особливу роль відіграють явні і «неочевидні» перевтілення у творах В. Набокова. Так, світ роману «Запрошення до страти» побудовано на ігрових метаморфозах, котрі поширюються як на сам простір дії, так і на всіх його учасників. Зовнішня відповідність реальності, повна життєподібність окремих епізодів і реалій стикається з явною бутафорією, театральністю подій, порушенням природних меж і пропорцій предметів і явищ, посилюється маріонеточністю зовнішнього вигляду і поведінки персонажів. Вони легко й невимушено взаємоперевтілюються: наприклад, директор тюрми Родріг Іванович виявляється в Родіоном, і Романом Віссаріоновичем, і тюремним лікарем, і помічником ката. Залежно від того, в якому вигляді в певний момент постає той чи той персонаж, змінюється його соціальний статус, характер, ставлення до нього інших людей. Гротесково амбівалентністю відзначені і ситуації роману «Відчай». Його головний герой письменник Герман Карлович, випадково зустрівши в лісі якогось німця на ймення Фелікс, приймає його за свого двійника і замислює глобальне перетворення: убити Фелікса, видати його за себе, зникнути за кордоном і розпочати абсолютне нове життя. Фантазії письменника парадоксально переплітаються і накладаються на його творчість. Улюблений метод письменника – гра стилями. Використовуючи, за власним висловом, «двадцять п’ять почерків», він кожний епізод перетворює на гротескную варіацію певної художньої манери.

Яскравим прикладом багатих можливостей і різноманітних варіантів гротескно-фантастичної образності є творчість К. Чапек. Уже в драмах 1920-х років «R.U.R.» і «Засіб Макропулоса» він поєднує фантастику і сатиру з метою загострити найважливіші проблеми сучасності: втрата людяного в людині внаслідок ідеологічних і технократичних захоплень. Непередбачені наслідки наукових «здобутків», «комедія науки», як називав це сам Чапек, – прямий результат спроб «виправлення» людини і світу, пересотворення їх за «ідеальним» взірцем. «Людина, по суті, є пережитком», – говорить один із інженерів, які виготовляють роботів, і в такому розумінні, на думку автора, коріння сучасних соціально-політичних і морально-етичних проблем. Гротескний образ роботів став і метафорою, і моделлю сучасного письменникові суспільства, й антиутопічним попередженням.

Апробований у драматургії гротескно-фантастичний хід Чапек продовжив і розвинув у романі «Війна з саламандрами». В його основу покладено умовно-символічний сюжет про загибель людства внаслідок навали людьми ж приручених саламандр. Роман починається з того, що поблизу безлюдного острова десь між Індійським і Тихим океанами виявили особливий вид саламандр, котрі демонструють здібності до виконання нескладної роботи, до вивчення людської мови тощо. Ними починають нелегально торгувати і залучати до реалізації різноманітних комерційних проектів, пов’язаних головним чином із підводними роботами. На перших порах тихі і незлобиві, саламандри поступово освоюють людську “науку воювати” й, отримавши від них вибухівку для здійснення інженерних робіт, а згодом і зброю, поширюються у всіх водах Світового океану. Їх стає так багато і вони набирають такої сили, що починають війну з людьми за потрібні їм для життя водні території вздовж континентальних узбережь. Саламандри формують строго ієрархічну, побудовану на принципах тоталітарної організації модель суспільства, в якому все підкоряється досягненню поставленої мети. Щоб створити якомога більше зручних бухт і акваторій для будівництва своїх підводних міст і підприємств, саламандри затоплюють країни і цілі континенти, приводячи людство на межу остаточної загибелі. Створена саламандрами власна цивілізація базується, як підкреслює Чапек, на тих самих законах і принципах, які формують людську спільноту, але вона повністю позбавлена гуманізму й одухотвореності, очищена від усього позитивного, що несе в собі життя людей. Врешті-решт, згідно з іронічно виписаним епілогом до роману, саламандри самознищуються, створивши напівлегендарні держави Лемурію і Атлантиду і ведучи війну між собою, тобто в цілому вони одночасно і повторюють, і завершують дорогу людства. Так письменником був вироблений своєрідний негатив людства. Вкладаючи у уста Бернарда Шоу логічний парадокс про саламандр: «Душі у них безперечно немає. У цьому полягає їх подібність до людей» [16, 159], Чапек тим самим акцентував зловісне явище в еволюції власне людського роду.

Цікаво, що прийом включення в текст висловлювань про саламандр, що приписуються відомим реальним людям, майстерно використав Платонов у написаному за десять років до Чапковського роману оповіданні «Антисексус». У ньому російський письменник створив цілу галерею думок про якийсь апарат, що позбавляє людей від необхідності задоволення статевих потреб природним способом. Це «звільнення» одночасно означає тим самим і звільнення від трагізму життя, від вічної муки причетності до всесвітнього акту гріхопадіння перших людей Землі – Адама і Єви. Як роботи і саламандри Чапека стають символами-пророцтвами про можливу загибель людства, так і антисексус Платонова – символ знищення духа, духовності і людяності.

Гротескно-фантастичні сюжети, типологічно подібні до кафківських, чапеківських і платоновських, активно розробляв у цей самий час і М. Булгаков (про типологічні паралелі творчості Булгакова і Чапека див.: [12]; Булгакова і Платонова див.: [11]).

У художніх системах розглянутих авторів значне місце займають такі форми гротеску, як пародія і травестія. Але говорячи про них, слід враховувати істотну різницю як у засобах, так і в об'єктах пародіювання. Так, у Кафки об'єкти пародіювання, при тому, що вони є загальновідомими, часто-густо втрачають свою визначеність. Коли він пише про Посейдона, який перетворився на звичайного клерка водної канцелярії, чи про Прометея, забутого богами, то вряд чи тут можна говорити про певне ставлення автора до античної міфології, – Кафка виражає у такий спосіб своє розуміння вічних проблем людського буття. Так само спрощеним видається трактування роману «Процес» лише як пародії на судочинство, а в «Замкові» відчитувати лише пародію на бюрократію і принципи державного управління. Подібним чином слід відноситися до пародій Набокова. Скажімо, зводити всю багатогранність ігрового, алюзивного гротеску роману «Запрошення до страсти» до «ідеологічного гротеску» [8, 6] значить істотно звужувати багатозначну символіку цього твору.

На відміну від Кафки і Набокова, пародія і травестія Платонова і Чапека більш проявлено пов'язана з конкретними соціально-історичними подіями. Так, Платонов за допомогою прийому гротескної буквализації пародіює лозунги і заходи часів радянської індустріалізації і колективізації: в романі «Чевенгур» влаштовуються суботники, під час яких мешканці «міста-комунізму» виривають сади і переносять їх на нове місто; «буржуйському зв'язку» створюють поміхи шляхом рубки шашкою радіохвиль; у «Котловані» персонаж на ім'я Активіст викидає м'який знак з абетки, оскільки лише твердий «робить жорсткість і чіткість формулювань»; у повісті «Впрок» на двохстах гектарах «розмножують» кропиву для порки закордонних капіталістів; у п'єсі «Шарманка» влаштовують бенкет зі штучною їжею і т. п. При цьому слід враховувати, що платоновські гротески, маючи очевидне соціально-історичне підґрунтя, не зводяться лише до конкретних життєвих реалій. Так, «Котлован» з повним на те правом можна назвати високою пародією, оскільки тут гротеск включає в себе і пафос, а нібито комічні формули («налагоджувати конфлікти», «усупільнюватися в полон» і т. п.) несуть глибокий і серйозний зміст.

Як бачимо, європейська література 1920-1930-х років у різних її національно-культурних та індивідуально-авторських варіантах засвідчила актуалізацію гротескової образності. В цілому для неї була властива відмова від «чистого» комізму, посилення трагічної насиченості сюжетів і образів, доведення їх до абсурду. Основними формами гротескової образності стали перетворення-метаморфоза, сюжетний і мовний алогізм, деструкція і деформація фізичних пропорцій предметів і явищ, пародія і травестія. Разом з тим важко звести все розмаїття гротескової художньої свідомості першої третини ХХ ст. до одного знаменника. Так, визначення «холодний гротеск», використане В. Кайзером для характеристики поезики Ф. Кафки, зовсім непридатне до творчості А. Платонова чи К. Чапека. Ігровий гротеск В. Набокова, не позбавлений також і трагічного начала, близький до булгаківського, котрий, своєю чергою, густо насичений міфопоетичними конотаціями. Міфологічний гротеск визначає специфіку поезики Б. Шульца, натомість гротеск С. Віткевича скоріше можна визначити як абсурдно-метафізичний. Загалом доводиться констатувати, що багатство і розмаїття проявів гротеску в літературі першої третини ХХ ст. вивчено на сьогодні недостатньо і створення його типології – актуальна проблема сучасного літературознавства.

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Васильев В.В. Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества. – Изд. 2-е, испр. и доп. / В.В. Васильев. – М. : Современник, 1990. – 288 с.
3. Виткевич С. Наркотики : Эссе; Единственный выход : Роман / С. Виткевич. – М. : Рипол Классик, Вахазар, 2003. – 496 с.
4. Виткевич С. Ненасытимость / С. Виткевич. – М. : Рипол Классик, 2004. – 640 с.

5. Дежуров А.С. Гротеск в немецкой литературе XVIII века : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / А.С. Дежуров. – М., 1996. – 22 с.
6. Кафка Ф. Замок. Новеллы и притчи / Франц Кафка. – М. : Политиздат, 1991. – 576 с.
7. Кафка Ф. Замок : Роман / Франц Кафка. Пер. з нім., передмова та примітки Н. В. Сняданко. – Харків : Фоліо, 2008. – 317 с.
8. Мулярчик А. С. Русская проза Владимира Набокова / А.С. Мулярчик. – М. : Изд-во Московского университета, 1997. – 144 с.
9. Мусиенко С. Ф. Реалистический роман в польской литературе межвоенного двадцатилетия (20 – 30-е гг. XX в.) / С. Ф. Мусиенко. – Гродно : ГрГУ, 2003. – 262 с.
10. Набоков В. В. Собрание сочинений в 4-х т. / В.В. Набоков. – М. : Правда, 1990.
11. Николенько О. Н. От утопии к антиутопии. О творчестве А. Платонова и М. Булгакова / О.Н. Николенько. – Полтава, 1994. – 209 с.
12. Никольский С. В. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова : (Поэтика скрытых мотивов) / С. В. Никольский. – М. : Индрик, 2001. – 176 с.
13. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды / Хосе Ортега-и-Гассет. – М. : Весь мир, 2000. – 704 с.
14. Платонов А. П. Записные книжки. Материалы к биографии / Андрей Платонов. – М. : “Наследие”, 2000. – 424 с.
15. Платонов А. П. Чевенгур: [Роман] / Андрей Платонов. Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. – М. : Высш. шк., 1991. – 654 с.
16. Чапек К. Война с саламандрами // Чапек К. Соч. в пяти томах. Т. 5 / Карел Чапек. – М. : Гос. изд-во худож. литературы, 1959. – С. 5-276.
17. Шульц Бруно. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой / Бруно Шульц. – М. : Б.С.Г.-Пресс, Иностранка, 2000. – 384 с.
18. Cerny F. Premiery bratri Capku / F. Cerny. – Praha : Hynek, 2000. – 495 s.
19. Kayser W. The Grotesque in Art and Literature / W. Kayser. – New York–Toronto, 1966. – 376 p.

Summary. Literature of modern era gave rise to a new understanding of phenomenon grotesque, well-known in European culture. They found manifestations of grotesque still mainly in literature and art of the Middle Ages, the Baroque period, Pre-romanticism and Romanticism. So, MM Bakhtin saw in the medieval grotesque embodiment of joy and festive life-affirmation, the main expression of humor in folk culture. But in the latest grotesque carnival cheerfulness and optimism often give way view of the world as chaotic, vast multidimensional, partly terrible and hostile to man. Precisely this kind of grotesque in various typological manifestations clearly seen in the works of such writers of modernist era as Franz Kafka, Andrey Platonov, Karel Chapek, Mikhail Bulgakov, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Vladimir Nabokov, Bruno Schulz, and others.

The proposed exploration is an attempt to identify common patterns of grotesque artistic consciousness in literature of the first half of the twentieth century and examine the main forms of grotesque poetics in the works of writers of different national and cultural backgrounds.

In general, the modernist grotesque demonstrates the rejection of “pure” comedy, amplifies the tragedy of stories and images, brings them to the point of absurdity. The main forms of the grotesque imagery are: metamorphosis, illogical plot and language, destruction and deformation of physical proportions of things and events, parody and travesty. However, it is difficult to reduce the diversity of grotesque artistic consciousness of the first third of the twentieth century. to a common denominator. Thus, the definition of “cold grotesque” (Wolfgang Kayser) used to characterize the poetics of Kafka, it is not suitable to the work of A. Platonov or K. Chapek. Grotesque games of Nabokov, also not without tragic motives, close to Bulgakov, which, in turn, densely saturates his plots mythopoetic connotations. Mythological grotesque determines the specific poetics of Bruno Schulz, instead the grotesque of Stanislaw Witkiewicz rather can be defined as absurd and metaphysical one. In general, it must be noted that the variety of grotesque displays in literature of the first third of the twentieth century has been studied to date insufficiently, and creating his typology is an actual problem of modern literary criticism.

Key words: modernism, novel, imagery, grotesque, metamorphosis, parody, travesty.

Отримано: 23.08.2014 р.

ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ МЕТАФОР ТА ЕПІТЕТІВ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ Т. ЕЛІОТА (НА ПРИКЛАДІ «PRUFROCK AND OTHER OBSERVATIONS» ТА «OLD POSSUM'S BOOK OF PRACTICAL CATS»)

У даній статті розглянуто епітетну систему віршів Т.С. Еліота у збірках «Prufrock and Other Observations», «Old Possum's Book of Practical Cats», здійснено спробу класифікації її основних складових, визначено роль епітета як важливого і активного елемента в поетичному мовленні Еліота та значення метафоризованого епітета як засобу одночасної символізації і конкретизації художнього поняття. В ході аналізу поезій та поетичних збірок знайшли підтвердження положення щодо унікальності й універсальності поетичної мови Еліота.

Ключові слова: епітет, метафора, поетичне мовлення, метафоризація епітета, образний ряд, символ.

З усієї творчої спадщини амеркиано-англійського митця Т.С. Еліота найбільшу художню привабливість зберігають його поетичні твори. Саме поезія Еліота поставила його на п'єдестал законодавця літературних смаків.

Коли перша збірка віршів Еліота «Prufrock and Other Observations» («Пруфрок та інші спостереження») побачила світ у 1917 році, Еліот знаходився на стадії активного пошуку нової художньої мови. Він прагнув адекватно передати світовідчуття людини ХХ століття. Відмовившись від вікторіанської й георгіанської романтичної традиції в поезії, негативне ставлення до якої сформувалося багато в чому під впливом французького символізму, він намагався створити принципово нові за своєю проблематикою та художньою формою поетичні твори. Згодом він скаже: «Я шукав поезію, яка навчила б мене користуватися моїм власним голосом, і не міг знайти її в англійській літературі, вона існувала тільки у французькій мові» [4, 290]. У ранніх віршах, що увійшли до його першої збірки, він цілком орієнтований на поетичну мову французьких символістів і, зокрема, Жюльє Лафорга. У останнього Еліот вчився вмінню іронічно абстрагуватися у віршованому творі від піднесено романтичного почуття і показувати його умовність. Ця властивість поетичної мови Еліота спостерігається в поезіях збірок «Prufrock and Other Observations» («Пруфрок та інші спостереження» (1917), «Old Possum's Book of Practical Cats» («Популярна наука про кішок, написана старим опосумом» (1939). Аналіз цих поезій з точки зору використання автором метафор та епітетів відкриває можливість для чіткого встановлення функціонального навантаження тих чи інших різновидів тропів.

Перша збірка складається з дванадцяти віршів, неоднорідних за обсягом. Заголовним твором збірки є вірш «The Love Song of J. Alfred Prufroc» («Любовна пісня Дж. Альфреда Пруфрока»). Епіграф з Данте перегукується з гамлетівським монологом «Бути чи не бути», а також нагадує сцену воскресіння Лазаря в Євангелії від Іоанна.

S'io credessi ehe mia risposta fosse
a persona ehe mai tor nasse al mondo,
questa fiamma staria senza piu scosse.
Ai a per cio ehe giammai dz questo fondo
non torno vivo alcun, s'it'odo il verof
senza tema d'infamia ti rispondo [5, 150].

Якби я знав, що бачу тут людину,
Яка відсіль ще вернеться до світу,
Вогню б не турбував у цю годину.
Та всі дороги відсіля закрито,
І в інше вірить – то була б химера,
Тому я не боюся відповіді [1, 28].

Таким чином, тема життя і смерті встановлюється у творі як центральна. А між тим, у самому вірші ця тема маскується під тему протесту проти обивательського життя. Розглянемо детальніше механізм утворення метафор в цьому вірші: «The evening is spread out against the sky / Like a patient etherized upon a table» – «коли вечір простягнувся під небом цим блідим, / Як хворий на столі хірурга під наркозом» (переклад О. Гриценка) являє собою метафору-порівняння, епіфору, що несе в собі риси антропометричності.

Фокусом метафори є словосполучення «spread out». Метафора дієслівна, заснована на схожості «функцій» «вечора» і «пацієнта». За словником, «spread out» має такі значення: 1) розтягуватися, витягтися, розширюватися; 2) розсипатися; або варіанти поетичного перекладу – «тягнеться», «лежить». Всі ці слова цілком можуть стосуватися фізичних об'єктів, але вечір є, скоріше, часом доби і відчуттям, що асоціюється з ним, ніж чимось суттєвим. Таким чином, вираз «the evening is spread out against the sky» вже є метафорою, на відміну від своїх компонентів, взятих окремо.

Порівняння вечора з пацієнтом на столі хірурга покликане ще більше посилити відчуття умовності, «нереальності» фізичного явища й водночас одухотвореності «неживого» середовища. Ми також можемо скорочено представити дану метафору у вигляді структурної метафори за Лаккоффом-Джонсоном [8] «evening is a patient» («вечір – пацієнт»), оскільки передбачається, що подальший опис вечора буде вестися в медичних термінах, запозичених у «пацієнта».

Метафоричний ряд у поемі «Prufrock and Other Observations» носить загальноекзистенційний характер. Еліот підкреслює гамлетівську сутність пересічної людини, підриває метафоричним рядом повсякденну дійсність, примушуючи подивитися на буденні предмети побуту з боку, побачити в них екзистенційну сутність. За «The Love Song of J. Alfred Prufrock» («Любовною піснею Дж. Альфреда Пруфрока») в збірці йде вірш «Portrait of a Lady» («Портрет дами»), разом вони утворюють диптих. Ліричні герої обох віршів іронічно викриваються Еліотом. Гамлетівська модель поведінки не спрацьовує по відношенню до людей малозмістовних і порожніх. Масштаб особистості не дає їм піднятися до рівня гамлетівських питань.

Розглянемо приклад метафори, що створює образність у даному вірші: «to hear the latest Pole / transmit the Preludes, through his hair and fingertips» («як поляк безсмертний / Прелюди творить з ніжності волосся й пучок пальців; переклад М. Габлевич). Це проста дієслівна метафора з фокусом у слові «transmit» – «передавати». Слово «transmit» має такі значення: 1) повідомляти, розповідати; 2) передавати; 3) посилати, відправляти; 4) проводити, пропускати (тепло, струм і т.п.). У даному випадку скрипаль не просто грає, а «пропускає» через себе музику і емоції. Він – людина-провідник, трансформаторна підстанція, яка «пропускає» через себе звук. Слід також зазначити, що скрипаль грає не що-небудь, а Preludes (прелюдії), немов випереджаючи наступний вірш тієї ж збірки. Навіть мозок героя грає свою власну прелюдію: «Inside my brain a dull tom-tom begins / Absurdly hammering a prelude of its own» – («В моєму мозку звучить тупий там-там, / Безглуздо довбає прелюдію свою»; переклад О. Гриценка).

Образний ряд вірша багачується прийомом оживлення неживих предметів, завдяки якому ясно проступає нерішучість героя, наприклад: «my smile falls heavily among the bric-a-brac» – («Мій усміх плюхає поміж дрібничок на комоді»; переклад О. Гриценко). Іншими словами, все саме так, як заявляє на початку вірша ліричний герой: «you have the scene arrange itself» («Сцена сама себе організовує»). Ховаючись за неживими предметами, він звільняє простір від своєї присутності, немов бажаючи сказати: тут від мене нічого не залежить.

Цей вірш насичений улюбленими образами Еліота, що з'являються в інших поезіях митця: дим і туман, свічки, скрипка, бузок, гіацинти в саду, сходи, жовтнева ніч. Поет наполегливо переносить ці образи з твору в твір, вибудовуючи наскрізну образну і сюжетну лінію.

У поезіях Еліота зустрічається дієслівна метафора з елементами уособлення. Так, у вірші «La Figlia che Piange» (в перекладі з італ. «Дівчина, що плаче») описуючи розставання ліричного героя зі своєю коханою, поет використовує наступну метафору: «Weave, weave the sunlight in your hair» («Вплети, вплети сонячне світло собі в волосся»). Тут сонячне світло упредметнюється, його можна не тільки побачити, а й «вплести» у волосся. У ранніх збірках і поемах Еліота досить часто зустрічається поєднання образу жінки з розпущеним волоссям і природних явищ. Образ заключної строфи поезії надалі отримує свій розвиток в поемі «Безплідна земля»: «Her hair over her arms and her arms full of flowers» – (букв. «Волосся, що спускаються по її руках, і її руки, повні квітів»). Більш того, в «Безплідній землі» сцена з «La Figlia che Piange» немов продовжується, тепер вже у вигляді діалогу.

Якщо в «La Figlia che Piange» ліричний герой говорить «her hair» і «her arms» – «її волосся» та «її руки», то в «Безплідній землі» це вже «your arms» і «your hair» – «твої руки» і «твоє волосся», монолог стороннього спостерігача переходить у діалог. Для Еліота важливе синестетичне сприйняття дійсності: описуючи брудне місто і неохайних людей, він не може це зробити без додавання супутніх «ефектів» – запахів, звуків, кольорів, без вказівки часу доби і т.п.

Широкі можливості для філологічних студій відкриває збірка «Old Possum's book of practical cats» («Популярна наука про кішок, написана старим опосумом»), яка раніше не ставала об'єктом пильної уваги науковців. Поетичний цикл містить 14 віршів, що описують характери різних котів: кіт з берегів Темзи Тигрячий Рик, старий ледачий кіт на ім'я Повторення Закону (Old Deuteronomy), розбійник Макавіті, залізничний кіт Шімблшенкс, який стежить за поряд-

ком у поїзді. Серед наукових праць, автори яких безпосередньо чи побіжно розглядають ідейно-художні особливості «Old Possum's Book of Practical Cats», немає таких, що були б присвячені вивченню особливостей епітетів та специфіки їхнього функціонування в текстовому просторі еліотого твору. Іншими словами, ретельне дослідження епітетів в «Old Possum's Book of Practical Cats» створює всі підстави для аргументованого визначення глибинної художньої сутності цього твору, що є надто актуальним у сучасному літературознавстві.

Феєричність, міфологічна символіка, нерозривність світу фантастичного та реального реалізується в підсистемі метафоричних епітетів. З-поміж інших виділяємо цілу низку таких, що привертають увагу підвищеною експресивністю: «he was baggy at the knee», «cruel carving knives», «moonlit eyes», «her Woolworth pearls», «his sentimental side» і т. ін. Наведені приклади слугують чудовою ілюстрацією до особливостей метафоричного мислення Еліота, що ґрунтується на принципах абстрагування, подібності та конкретизації. Однак «...якщо основними закономірностями власне метафори є подібність і абстрагування, то в метафоричному епітеті головним стає принцип конкретизації» [2, 144].

У поетичних текстах Еліота ця загальна роль завдяки метафоризації епітетів супроводжується посиленням ефекту «одивнення». З-поміж семантично забарвлених епітетів, що зустрічаються в збірці «Old Possum's Book of Practical Cats», особливу увагу привертають колористичні епітети: «tiger», «stripes», «a ginger cat», «In his coat of fastidious black», «the Blue Bonnets».

Саме такі означення роблять художній світ Еліота яскравим, різнобарвним, блискучим. Колористичні епітети також стають засобом конкретизації рис чи манери поведінки окремих персонажів, констатації зовнішніх проявів у художній організації просторово-часових координат.

Не дуже численну, але досить вагому частку в епітетній системі «Old Possum's Book of Practical Cats» займають означальні конструкції на зразок антономазії: «His bucko mate, Jump like a jumping-jack». Антономазійні образи, створені Еліотом, перебирають на себе властивості означуваного, за рахунок чого стають багатозначними, з посиленням алюзивним запасом.

Найбільш численну групу в збірці «Old Possum's Book of Practical Cats» складають алітераційні епітети: «a Curious Cat», «a horrible muddle», «extensive reputation», «Sunday dinner», «a wonderful way», «the narrowest rail», «Macavity's Mystery Cat». Ця архітектонічна модифікація епітета володіє значним емпатичним впливом та здатна забезпечити фонічну неповторність поетичного тексту, його звукове багатство.

Підкреслена увага Еліота до алітераційних епітетів зумовлена, очевидно, самою природою утворення цієї модифікації: «Завдяки алітераційному епітету виникають додаткові фоносемантичні зв'язки між означенням та означуваним словом. «Алітераційний епітет — це наслідок художнього перетворення двоїстості в єдність» [3, 99]. Алітераційні епітети, що густо наповнюють текст збірки «Old Possum's Book of Practical Cats», посилюють сприйняття поезії Еліота як фонічно багатой та, водночас, неповторної звукової організації.

З точки зору приналежності фокусу метафор до певних частин мови переважають номінативні метафори, а також окремі випадки ад'єктивних і дієслівних метафор; в основному вони є двосторонніми або односторонніми семасіологічними. Важливим є також й усвідомлення того, що абстрактні поняття в метафорах Еліота персоніфікуються, у них з'являються просторово-часові координати, як у матеріальних об'єктів, а особлива проблематичність класифікації та ідентифікації метафор у Еліота викликана комбінацією метафори з іншими тропами, а саме — порівняннями та епітетами та їх взаємопроникненням. Саме тому численні алюзії і паралелі з творами інших авторів викликають необхідність глибокого вивчення кожного синтаксично-стилістичного прийому на предмет вмісту в ньому кількох смислів.

Еліот, зокрема, не може обійтися без вживання колористичних епітетів, а також постійно вживає метафоричні, гіперболічні, метонімічні, оксюморонні епітети. Саме метафоризація епітета дозволила Еліоту через художнє акцентування певних ознак переводити те чи інше поняття в естетично ціннісне, супроводжуючи цей процес посиленням ефекту одивнення. Отже, епітети в поетичних творах Еліота мають імпресіоністичне навантаження, оскільки той чи інший епітет певною мірою визначає пафос поетичного поняття чи предмета, а також стають засобом урізноманітнення художньої мови автора.

Аналізуючи поетичні збірки, можна знайти підтвердження щодо унікальності й універсальності поетичної мови Еліота. Так, метафоричність стає невід'ємною частиною його поетичного віршування. Т.С. Еліот прекрасно усвідомлював культурологічну місію своєї поезії, покликаної зберегти «пам'ять мови». Метафоричність поетичних творів Т.С. Еліота, на нашу думку, полягає не стільки в безпосередньому використанні метафоричних зворотів, скільки в прихованих мотивах, різного роду алюзіях, міфологізованості авторського мислення, а також у єдності звучання віршів і поем.

Отже, метафори та епітети в Еліота – це універсальна база для рефлексії як основного задуму поетичних творів. Саме ці стилістичні засоби допомогли Еліоту зобразити навколишню дійсність, описати цивілізацію, що руйнувалася на його очах. Для автора – це інструмент, за допомогою якого він організує композицію твору і поглиблює його смисл.

Список використаних джерел

1. Еліот Т. С. Вибране/ Томас Стернз Еліот. – К. : Дніпро, 1990. – 197 с.
2. Еремина В. И. Метафорический эпитет (из поэтики фольклора) / Еремина В. И. // Известия АН СССР. 1967. – №2. – Т. XXVI. – Серия литературы и языка. – С.144–152.
3. Попова В. В. Т. Элиот и жанр «нонсенс»: (На материале стихов «Old Possum's book of practical cats») / Попова В. В. // Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики. – М., 2002. – Вып.1. – С.96-104.
4. Элиот Т. С. Назначение поэзии / Элиот Т. С. – М. : ЗАО «Совершенство», 1997. – 352 с.
5. Eliot T. S. / T. S. Eliot. Selected poetry. – 1994 – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/ebooks/search/?query=T.+eliot>
6. Foss M. Symboland Metaphor in Human Experience / Foss M. – Nebraska: Lincoln University, 1966. – 144 p.
7. Freeborn D. Style. Text Analysis and Linguistics / Freeborn D. – MacMillan, 1996. – 294 p.
8. Lakoff G., Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago, London: The University of Chicago Press, 1980. – 242 p. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://theliterarylink.com/metaphors.html>

Summary. *This article was an attempt to draw attention to the phenomenon of metaphor by analyzing potential metaphorical language of T. Eliot in verse collections «Prufrock and Other Observations», «Old Possum's Book of Practical Cats». The author considers the epithet system of poems, attempts to classify its main components and tries to define the role of the epithet as an important and active element in Eliot's poetic speech and values of metaphorized epithet as a means of symbolization and simultaneous specification of artistic concepts. The study confirmed the position on the uniqueness and universality of Eliot's poetic language.*

Eliot's poetic heritage retains artistic appeal by not only their issues and artistic form. The Poet managed to create his own poetic language. Based on the findings of the French Symbolists, T. Elliot improved his skills widely using in his poetic texts method of epithets metaphorization and thereby increasing their functional and semantic load.

Based on the analysis of metaphors we have made the conclusions that the deployed author's metaphor with a dedicated focus clearly prevail in the Eliot's poems. In terms of metaphors belonging to certain parts of speech prevail nominative metaphors, as well as individual cases of adjectival and verbal metaphors; but they are bilateral or unilateral semasiological. It is also important to emphasize the special difficulty of classification and identification of metaphor in Eliot's poems which is caused by metaphors combination with other tropes, namely – comparisons and epithets and their interpenetration.

Thus, the metaphorization becomes an integral part of his poetic verse. Examples of metaphors and epithets (metaphorized epithets), which are analyzed in this paper illustrate the features of T. Eliot's metaphorical thinking, based on the principles of abstraction, similarity and specificity.

That epithet metaphorization allowed T. Eliot through art emphasizing certain features to transform a particular literal concept into aesthetically valuable one.

Thanks the method of metaphorization epithets in the works of T. Eliot gain impressionistic color, causing the originality of artistic imagery and become a means of diversifying the author poetic speech.

Key words: *epithet, metaphor, poetic language, epithet metaphorization, imagery, symbol.*

Отримано: 21.07.2014 р.

«ВЕСЕННЯЯ» ОДА В АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА: Т. ГРЕЙ И С. ДЖОНСОН

Статтю присвячено компаративному аналізу од Т. Грея «On the Spring» та С. Джонсона «Spring» в аспекті їх зв'язку з гораціанською традицією та в контексті розвитку англійської літератури доби. Акцентовується, що у перехідну епоху категорія жанру рефлектує специфіку філософсько-естетичних позицій та ідиостилю авторів.

Ключові слова: весна, гораціанство, жанр, ода, преромантизм, природа, раціоналізм.

В европейской поэзии XVIII века «стало формироваться «чувство» природы, появилась потребность быть на природе, общаться с нею, устанавливать с нею индивидуальные, даже «личные», отношения, вступать в своего рода диалог с нею, переживать «природное» [5, 505–506]. Статичная условность классицистического изображения природы включается в общий ход всемирного времени и начинает восприниматься в динамике и текучести. Тема «времен года» становится источником вдохновения и раскрывается в литературе, музыке, живописи века Разума (Дж. Томсон, А. Вивальди, Ф. Гайдн, Дж. Креспи, Ф. Буше). Осмысление природных процессов, смены времен года прямо соотносится с человеческой жизнью.

Этапом в поэтическом освоении природы становится поэма Дж. Томсона «Времена года», в которой поэзия образует сложный синтез с наукой и религией. Четыре времени года, ставшие объектом поэтического созерцания в этой описательной, пейзажной поэме, привлекают внимание других европейских поэтов (С. Джонсон, Т. Грей, аббат Делиль, Э. Клейст, М. Муравьев, Г. Державин, Н. Карамзин), каждый из которых стремится раскрыть не только общие, имманентные избранному времени года характеристики, но и отразить индивидуальные, личностные особенности его восприятия.

Так, в поэзии XVIII века появляются сначала «зимние», а потом и «весенние» стихотворения и даже циклы стихотворений, посвященные четырем временам года (С. Джонсон, Г. Державин). Парадоксально, что Дж. Томсон, наследуя Вергилию (поэт сам отмечает это в предисловии к «Зиме»), создает не дидактическую, а описательную поэму, которая представляет собой жанр, где описательность является структурообразующим принципом.

Поэма «Времена года», написанная в русле всеобщего интереса к природе, породила достаточно много подражаний. Но если в европейской литературе жанр продолжил свое существование в творчестве аббата Делиля, Э. Клейста, С. Боброва, то в английской литературе XVIII века после публикации полного текста «Времен года» в 1730 году описательных поэм больше не появилось. Дж. Томсон исчерпал саму жанровую форму. Восхищение и преклонение перед природой требовало своего выражения в новых формах, одной из которых стал популярный в европейской литературе XVII – XVIII веков жанр оды (одический цикл о временах года С. Джонсона, оды о весне Т. Грея).

Понимание оды как лирической песни, восходящее к истокам жанра, гармонизовало с попыткой постижения природы. Сочетание тонких наблюдений над природой с человеческой жизнью, их со- и противопоставление в знакомом жанре оды европейские поэты находят в творчестве другого авторитетного римского автора – Горация. Его склонность к «нравственному обобщению», а не к «индивидуальности опыта» [7, 358] позволяет выразить чувства, свойственные каждому человеку и всегда. В творчестве античного поэта описание весны является частью трех од: ода 4 книги I («К Луцию Сестию»), ода 7 книги IV («К Торквату»), ода 12 книги IV («К купцу Вергилию»), причем в каждой тема весны неразрывно связана с темой смерти. Поэты XVIII века, избравшие предметом воспевания весну, обращаются как непосредственно к текстам Горация, так и наследуют одним из жизненных принципов античного поэта – «carpe diem» («лови день», «живи настоящим»).

Но, разумеется, восприятие античной традиции происходит на фоне общего развития европейской литературы XVIII столетия, где классицистическая нормативность сочетается с просветительским Разумом и впитывает в себя новые сентиментально-предромантические элементы. Именно исследование этого сложного взаимодействия литературной традиции и поэтических инноваций в «весеннем» одическом творчестве Т. Грея и С. Джонсона является целью данной статьи.

Жанр, будучи доминантным элементом художественного сознания в риторическую эпоху, так или иначе рефлектирует мировосприятие художника, его философско-эстетические позиции. В европейской литературе второй половины XVIII века именно категория жанра отражает

те изменения, которые к концу века оформились в переходе к новому типу творчества. Неоднородность английской литературы этого периода давно уже стала общим местом исследований. Чего стоит только терминологическая неопределенность: так, в британской литературоведческой традиции вторая половина XVIII столетия именуется эпохой Джонсона (Age of Johnson), эпохой Перехода (Age of Transition), эпохой Чувствительности (Age of Sensibility). Парадоксально, но номинация «эпоха Джонсона» акцентирует завершение классицистического периода английской Просвещения, тогда как «эпоха Чувствительности» определяет авторов, предвосхищавших в своем творчестве романтизм. Наиболее емкое понятие – «эпоха Перехода», точно фиксирующее стилевую полифонию английского литературного процесса 1750-х – 1790 годов. Общеизвестно, что в переходные эпохи поэтическое пространство приобретает нестабильный характер. Доминантное стилевое направление утрачивает свой эстетический приоритет, и на первый план выходят литературные явления, ранее существовавшие как «теневые» (И. Вершинин), которые могут существовать в индивидуальном творчестве наряду с доминирующей литературно-эстетической системой. Это значительно осложняет идентификацию авторов в рамках того или иного стилевого течения.

Так, Т. Грей, традиционно считающийся предромантиком, и С. Джонсон – яркий представитель просветительского классицизма – современники. Оба – знатоки классической традиции, горячие поклонники античных поэтов (С. Джонсону принадлежат несколько стихов на латыни). Оба – признанные литературные авторитеты своего времени, и тем парадоксальнее, что их поэтическое творчество мало изучено в советском и постсоветском литературоведении. И если Т. Грей рассматривается в традиционной истории английской литературы преимущественно как создатель «Элегии, написанной на сельском кладбище», то фигура С. Джонсона, его непримиримого эстетического антагониста, наиболее значительного критика эпохи Разума, поэта, писателя, лексикографа, давшего название литературной эпохе (в британском литературоведении) остается за пределами внимания исследователей. Так, даже в таком авторитетном издании, как «История всемирной литературы», в разделе, посвященном английской литературе XVIII века (М., 1988), имя С. Джонсона упоминается всего три (!) раза. В «Истории английской литературы» Н. Михальской и Г. Аникина (М., 1998) авторитетнейший критик не упомянут вовсе. В «Истории зарубежной литературы XVIII века» под редакцией Л. Сидорченко (М., 2001) С. Джонсон лишь назван как один из представителей просветительского классицизма в связи с ранними поэтическими опытами Р. Бернса. Насколько нам известно, одическое творчество Т. Грея, равно как и поэзия С. Джонсона, до настоящего времени не являлись предметом специального изучения. Материал нашего исследования – оды Т. Грея и С. Джонсона, посвященные весне. Показательно, что стихотворения, идентичные по жанру и тематике, написанные в одной тональности, звучат совершенно по-иному в силу принадлежности поэтов к разным литературным направлениям.

Ода Т. Грея «On the Spring» («К Весне»), опубликованная в 1742 году, является одной из первых «весенних» од XVIII века. Второй по значимости английский поэт столетия после А. Поупа, Т. Грей известен европейскому читателю как автор знаменитой «Элегии, написанной на сельском кладбище», поэт сентиментально-предромантической ориентации, один из создателей «кладбищенской поэзии». Представляется возможным рассмотреть его оду «On the Spring» как яркое свидетельство неоднородности и переходного характера художественного сознания поэта.

Так, в оде отчетливо проявляются как элементы идиллического модуса, характерного для пасторальной традиции английской литературы (А. Поуп), так и элегическая медитативность, маркирующая новое сентиментально-предромантическое мироощущение. Идиллическое начало фиксируется в первоначальном названии оды – «Noontide» («Полдень») и ее вергилиевском хронотопе – «liquid noon» («жидкий полдень», майское полуденное марево, («Георгики»)).

Уже в первой строфе элементами идиллического тописа выступают и обилие цветов, птички трели, прохладный ветерок, несущий благоухание весенних цветов, традиционно названный Зефиром. В образах ветерка и «свиты прекрасной Венеры» («fair Venus' train») наблюдаем интертекстуальную переключку с одами Горация I, 4 («К Луцию Сестию») и IV, 7 («К Торквату»). Только вместо Граций и Нимф античного поэта Т. Грей, следуя за авторитетным в XVIII веке Дж. Мильтоном («Comus»), обращается к образу «украшенных розами Ор» («rosy-bosom'd Hours»), которые, согласно мифам, «упорядочивают жизнь человека, вносят в нее установленную периодичность, наблюдают за ее закономерным течением» [4, 316]. Т. Грей, по уже установившейся традиции, соотносит годовой цикл с человеческой жизнью, но образ Ор, созданный поэтом, выполняет и функции мифологических Граций: от их танца распускаются цветы и царственный пурпурный год («purple year») пробуждается ото сна.

Во второй строфе поэтическая интонация несколько меняется. В условной картине весенней природы, изображенной в сентиментально-августинском духе, появляются предромантические образы: толстые ветви дуба, простирающие темную тень, корявый мшистый бук, осеняющий по-

ляну, берег, поросший камышом, вводящий мотив поэтического уединения. Закономерен в этом контексте и образ Музы, что появляется рядом с лирическим субъектом. Она изображена полулежа, и ее расслабленная поза («at ease reclined») гармонирует со спокойствием сельского пейзажа, которому явственно противопоставлены обитатели порочного света:

How vain the ardour of the crowd,
How low, how little, are the proud,
How indigent the great!

Как тщетно рвение толпы,
Как низки, ничтожны гордецы,
Как нищи великие! [11]

(Здесь и далее подстрочный перевод наш. – А.К.)

Медитативный элегический тон обуславливает переход к следующей строфе, которая открывается лексемой «тишина, безмолвие» («still»). В изображении спокойствия природы поэт сочетает традицию аллегорической поэзии XVII – начала XVIII веков и тенденцию к воспроизведению реалий окружающего мира, характерную для описательных пейзажных поэм первой половины XVIII века. С одной стороны, полуденная тишина выступает результатом трудящейся руки Заботы («toiling hand of Care» [11]), а с другой, этот образ можно трактовать как результат труда пастухов, дающих отдых своим стадам. Аллегорический образ Заботы соседствует с описательностью, которая, «как учил Гораций, <...> вредит поэзии» [6, 375]. Т. Грей идет здесь не за Горацием, но за Дж. Томсоном, обратившемся во «Временах года» к реалиям природы и труда человека. Так, образ тяжело дышащих стад («panting herds») в жаркий полдень – реалия английского сельского пейзажа. Дыхание животных вполне различимо на фоне майского полуденного безмолвия.

Тишина майского полдня нарушается оживленным шелестом крыльев и гулом молодых насекомых, летящих насладиться медвяной весной («honied spring»). Присутствие Музы, носительницы «профетической мудрости» (У. Джексон [9]), позволяет лирическому субъекту сочетать уровень микро- и макрокосма, и «резвым взглядом Созерцательности» («Contemplation's sober eye» [11]) увидеть в сонме роящихся насекомых человеческую жизнь. Движение в «жидком мареве полдня» разворачивается по горизонтали и по вертикали: одни легко скользят над потоком, другие, красуясь золоченым нарядом, стремятся к солнцу. Но и ползущие, и летящие «shall end where they began» [11] («окончат там же, где и начали»). Как представляется, Т. Грей обращается к гораццианской идее уравнивающей смерти, реализованной античным поэтом в оде I, 4 в антропоморфном образе: «Бледная ломится Смерть одною и тою же ногою / В лачуги бедных и в царей чертоги...» [3], а в оде IV, 7 как закат солнца и годовой цикл: «Ты же бессмертья не жди, – это год прожитой нам вещает / Так же, как солнца закат» [3]. Такой, казалось бы, необъяснимый переход от весенней неги и спокойствия к теме смерти – имманентная черта поэтической манеры Горация. Цикличность года и жизни природы противопоставлена в одах античного поэта человеческой жизни. Так и у Т. Грея тема весны, пробуждающейся природы, радости и ликования сменяется осознанием необратимости наступления смерти.

Эта же тема дублируется во второй части строфы, но уже в аллегорическом духе «августинской» классицистической поэзии, «с ее пристрастием к обобщенным поэтическим формулам» [6, 343]. «Аллегорическое воображение» (М.А. Дуди) [8, 164] поэтов XVIII века, стремящихся к универсальному, часто маркирует значительное и возвышенное понятие заглавной буквой. В данном случае заглавными буквами Т. Грей обозначает категории, влияющие на человеческую жизнь извне, перед которыми люди бессильны, равно как и перед смертью: Фортуна, Неудача, Старость. Лирический субъект соотносится с «одиноким мошкой», а конечность человеческой жизни снова иллюстрируется метафорой годового и суточного циклов: «Твое солнце закатится, твоя весна пройдет» («Thy sun is set, thy spring is gone» [11]), но за счет использования притяжательного местоимения «thy» («твой») она индивидуализируется. Время человеческой жизни редуцируется до одного месяца: «Мы резвимся, пока царит Май» («We frolic while 'tis May» [11]), сочетаясь с гораццианской идеей «carpe diem».

Стихотворение Т. Грея «On the Spring» не является одой с точки зрения классицистического канона. Это не торжественная пиндарическая ода, воспетая Н. Буало. Но в силу тематики и поэтической интонации оно легко подходит под определение гораццианской оды, с ее умеренностью, медитативностью, реалиями природы и хозяйственной деятельности человека. По форме это также гораццианская ода, как она понимается в английской литературной традиции – «homostrophic ode», то есть строфическая форма, в которой все строфы-октавы структурированы по одному и тому же принципу относительно метрики, ритмики и системы рифмовки, то есть «повторяющейся метрической единицей в них является не строка, а строфа» [1]. В оде Т. Грея границы жанра

размываются, вбирая элементы идиллического и элегического модусов, а «августинская поэзия» (горацианские аллюзии, мифологические ассоциации (Оры, Венера, Зефир), аллегории, характер (размышления) постепенно уступает место предромантическому пейзажу и элегической медитативности.

По свидетельству О. Зырянова, в предромантическую эпоху жанр начинает выступать «неким «магическим кристаллом», преломляющим в своих многочисленных гранях неповторимое художественное мировидение, творческую индивидуальность автора» [2]. Поэзию С. Джонсона, созданную в эту же эпоху, тяжело отнести к предромантизму, но исследователь прав: именно в пределах одного жанра возможно проследить, как именно, в каких категориях выражает себя художественное сознание, каким образом в ткани произведения проявляются идеологические, эстетические позиции автора, специфика его идиостиля.

Так, ода «Весна» («Spring») С. Джонсона, опубликованная в 1747 году, спустя пять лет после оды Т. Грея, практически полностью создана в духе рациональной классицистической поэтики, понимаемой в категориях просветительской идеологии, философии и эстетики. Обращаясь к теме времен года, поэт-«августинец», любящий и ценящий римскую классическую литературу, не мог оставить без внимания наследие Горация. Известно, что С. Джонсон, восхищавшийся произведениями античного поэта со школьных времен, переводил некоторые его оды, в том числе одну из «весенних», оду IV, 7, где мотив «вечного возвращения» природного цикла прямо связывается с человеческой жизнью. И тем более показательно, что в оригинальной «весенней оде» С. Джонсона тема «carpe diem» не поднимается вовсе, а к одам Горация о весне отсылают лишь хронотоп – «сельское царство» (rural kingdom), приветствующее Весну, и отдельные элементы в начале стихотворения: упоминание о «суровой Зиме», остановленной Весной (чего нет у Т. Грея), весенний ветерок, несущий жизнь (gales of life) (срв. в оде I, 4: «Злая сдается зима, сменяясь вешней лаской ветра» [3]). Присутствует и образ традиционной «смеющейся» свиты, но в отличие от античного претекста мифологические персонажи замещаются аллегорическими фигурами, характерными для риторической поэтики классицизма. Так, Венеру во главе свиты сменяет «кроткое Наслаждение» (Soft Pleasure), сохраняющее женское начало, вместо аттических соловьев Т. Грея в рощах «заливается трелями» (warbles) сама Любовь, а весенние цветы сменяются обобщенным понятием «Зелень» (Vegetation), которая «расцветивает равнины».

Активным действующим лицом в оде С. Джонсона является аллегорическая антропоморфная фигура Природы: ее обнаженная грудь овеивается живительным ветерком; она, смеясь, искушает лирического субъекта, маня его насладиться красотой весенней поры. И если в первой части оды это молодая прекрасная девушка (smiling Nature (эпитет Дж. Томсона)), то во второй, благодаря эпитету «great» (также томсоновскому), она предстает зрелой женщиной, очаровавшей взор поэта, наделившей его Мудростью (Wisdom).

Очевидно, что этот образ Природы, отсылает ко «Временам года» Дж. Томсона, который снова сделал природу поэтическим достоянием, в отличие от А. Поупа и поэтов его школы, считавших, что главным предметом поэзии является человек. С. Джонсон, последователь А. Поупа, но, тем не менее, высоко оценивающий поэтическую манеру автора «Времен года», писал в своем капитальном труде «Жизнеописания важнейших английских поэтов», что Дж. Томсон «посмотрел на природу и на Жизнь взглядом, который она дарует одному лишь поэту» («he looks round on Nature and on Life, with the eye which Nature bestows only on a poet») [10, 272]. И хотя С. Джонсон считает, что недостатком поэмы Дж. Томсона является «отсутствие метода», он готов принять ее, несмотря на новизну произведения, выходящего за рамки, обозначенные нормативной поэтикой классицизма.

Собственно, самой картине наступления весны посвящены в оде С. Джонсона только первые две строфы. Остальные восемь представляют собой медитацию в сентиментально-классицистическом духе. Это еще не сентиментализм, но слово «чувствительность» уже прозвучало, в том же самом эссе С. Джонсона о Дж. Томсоне: «Поэт открывает нам свойства предметов и явлений, различные в разные времена года, наделяя нас собственным восторгом так, что наши мысли разрастаются его образами и воодушевляются его чувствительностью» [10, 273].

Интересен автобиографический характер оды, истоки которого, как представляется, лежат в горацианской поэтической манере. Так, С. Джонсон упоминает о своей мучительной болезни, артрите, «тирания» которого мешает ему насладиться Красотой (Beauty) и Восторгом (Rapture) весенней природы. Статичность тела продуцирует подвижность души, устремляющейся «на крыльях» Воображения в царство великолепной Природы. Направление движения лирического субъекта – памятные места первого опыта единения с Природой, мирная сень рощ, где он впервые впитал ее Мудрость. Природа С. Джонсона, как и в поэме Дж. Томсона, неразрывно связана с Творцом всего сущего, который выступает для лирического субъекта «проводником – отцом – и другом» («a guide – a father – and a friend» [11]). Мудрость (Wisdom) Природы – это и Мудрость

Творца, и, таким образом, Природа функционирует в оде как в прямом, так и в онтологическом значении – она дает возможность постижения цели и смысла жизни, который видится лирическому субъекту в «наивысшем совершенствовании», приносящем «наивысшее наслаждение» («When best enjoy'd – when most improved» [11]).

Священные для поэта роцци предстают местом сакрального уединения, тихой обителью Спокойного Размышления (Cool Meditation). Именно там видит лирический герой спасение от страстей, ложных забот, беспричинного спора, глупой надежды, напрасного страха. Продажной власти автор противопоставляет «молчаливое великолепие уединения» («the silent grandeur of retreat»), но это скорее рационалистическая оппозиция страстей и разума, чем характерная сентиментализму дихотомия «сельская жизнь – суетность света». «Коварными врагами» («subtler foes») называет поэт страсти, апеллируя к «Сияющей Мудрости» (Bright Wisdom) с просьбой научить его чудному искусству (Curio's art) – «успокаивать вскипающие страсти и подавлять мятеж в сердце» («The swelling passions to compose, / And quell the rebels of the heart» [11]), что явно свидетельствует о рационалистической направленности художественного сознания С. Джонсона.

Ода «Весна» представляет собой горацянскую оду по форме, хотя, в отличие от оды Т. Грея, она написана не октавой, а катренами одного ритмического и метрического рисунка, что, несомненно, сближает ее с одическим творчеством Горация. Философская насыщенность горацянских од реализована здесь не эпикурейством, как в «весенней» оде Т. Грея, а стоическими принципами достижения добродетели в бесстрастии, то есть защиты ясности «своей души от всех смущающих ее страстей – внутренних помех добродетели» [1]. Но вещественность и наглядность од Горация сменяется в оде С. Джонсона классицистической аллегоричностью, где значимые для мировосприятия и эстетики автора понятия обозначены заглавными буквами: Природа, Мудрость, Размышление. Весна – лишь апелляция к разумности, она не стимулирует жить и радоваться каждому мгновению в силу конечности человеческой жизни, а, напротив, предоставляет повод успокоить мятущееся сердце, совладать со своими страстями и желаниями.

Итак, «весенние» оды Т. Грея и С. Джонсона могут быть отнесены к горацянским как по форме, так и по содержанию. Это лирика размышления, в силу чего такая жанровая модификация оды может быть названа медитативной. Как и в одах античного поэта, весна является только поводом к философским рассуждениям. Однако, если Т. Грей разделяет эпикуреизм молодого Горация с его «саге diem», то С. Джонсон склоняется к стоицизму зрелого поэта, призыву успокоить бушующие страсти человеческой натуры. Образ Весны у Т. Грея, контрастно сопоставленный с жизнью человека, лишается коннотаций пробуждения и возрождения и обретает семантику недолговечности и смерти. Образ Весны у его эстетического оппонента сохраняет семантику радости, веселья и витальности, однако поэт отдает предпочтение рационалистической медитативности и бесстрастному стоицизму.

Ода Т. Грея сочетает отдельные образы «весенних» од Горация с английской пасторальной традицией, классицистическими аллегориями и реалиями английской природы и сельской жизни. Ода С. Джонсона, замещающая мифологические образы Горация аллегорическими, создана в рамках классицистической рациональности. Понимая образ Природы в духе Дж. Томсона, в ее неразрывной связи с Творцом, С. Джонсон отказывается от изображения природных реалий, превращая оду в философскую медитацию.

Таким образом, анализ двух од о весне Т. Грея и С. Джонсона, опубликованных в середине XVIII века с разницей в пять лет, свидетельствует о переходном характере английской поэзии этого периода и жанра оды, в частности. Горацянские в формальном отношении, они сочетают рецепцию античной традиции с обращением к английскому поэтическому процессу, чутко реагируя на тенденции его развития. Ода как «высокий» жанр нормативной поэтики теряет свою регламентированность, наполняется новым содержанием и отражает специфику философско-эстетических взглядов и идиостиля авторов.

Список использованных источников

1. Гаспаров М. Поэзия Горация / М. Гаспаров [Электронный ресурс] // Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. – М. : Художественная литература, 1970. – С. 5-38 – Режим доступа: http://www.gumfak.ru/zarub_html/bilet/bilet51.shtml
2. Зырянов О.В. Логика жанровых номинаций в поэзии Нового времени: доклад, представленный на международной конференции «Белые чтения» (Москва, РГГУ, 21-23 октября 2010 г.) / О.В. Зырянов [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник. – № 1. – Т.16. – 2011 – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/logika-zhanrovyyh-nominatsiy-v-poezii-novogo-vremeni>

3. Квинт Гораций Флакк. Собрание сочинений / Гораций [Электронный ресурс]. – СПб. : Биографический институт, студия «Биографика», 1993. – 448 стр. – Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/GORACIJ/hor1_1.txt
4. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М. : НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 2. – 720 с.
5. 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.
6. Шайтанов И.О. Поэтическое открытие природы / И.О. Шайтанов // Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика: Английские сюжеты глазами исторической поэтики. – М. : РГГУ, 2010. – С. 303–365.
7. Callan N. Augustan Reflective Poetry / N. Callan // The New Pelican Guide to English Literature. Vol. 4. From Dryden to Johnson. Ed. Boris Ford. Harmondsworth: Penguin, 1991. PP. 338-61.
8. Doody M.A. The Daring Muse: Augustan poetry reconsidered / M.A. Doody. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 308 p.
9. Jackson W. Thomas Gray / W. Jackson [Electronic Resource] // Mode of access: <http://www.poetryfoundation.org/bio/thomas-gray>
10. Johnson S. The Lives of the Most Eminent English Poets / S. Johnson. Printed for C. Bathurst, J. Buckland, W. Strahan, J. Rivington and Sons, T. Davies [and 31 others in London], 1781 [Electronic Resource] // Mode of access: <https://archive.org/details/livesmosteminent46johngoog>
11. Poetical Works of Samuel Johnson, Thomas Parnell, Thomas Gray, Tobias Smollett [Electronic Resource] // Mode of access: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/11254/pg11254.html>

Summary. *The article is devoted to comparative analysis of the ode “On the Spring” by T. Gray and the ode “Spring” by S. Johnson in the aspect of their link with Horatian tradition and in the context of development of the Mid-Eighteenth-Century English literature. It is stressed that in the transition age the category of genre reflects the specificity of philosophical and aesthetic ideas and individual style of the authors.*

Thus, two odes published in 1740s appear to be quite different because their authors belonged to dissimilar literature trends. S. Johnson is a representative of the English Neo-Classicism (A. Pope’s school) and T. Gray is considered to be Sentimental and Preromantic poet. That is why their odes similar in form and devoted to the same season are quite varied in the sphere of images, motifs and poetic diction.

The odes are Horatian as for their formal structure (homostrophic), although T. Gray’s ode is in octaves and S. Johnson’s one is in quatrains. Both odes are of meditative kind, and Horatian philosophical ideas are articulated in Gray’s and Johnson’s odes either. But T. Gray shares the epicurean ideas of young Horace whereas S. Johnson inclines towards the Stoicism of the late years of the Roman poet. So Spring in Gray’s ode contrasts with human life and losses the meaning of awakening and revival and obtain the connotations of ephemerality and mortality. His aesthetic opponent’s image of Spring keeps the semantics of pleasure, gayety and vitality, but the poet prefers rationalistic meditation and impassive stoicism.

T. Gray’s ode combines some images and motifs of Horatian odes devoted to the spring with the English pastoral tradition, classical allegories and realities of English nature and rural life. The elegiac character of the ode and the subjectivity makes consider it a Preromantic one. In S. Johnson’s ode Horatian mythological images are replaced with allegories, and the ode is created in classical and rationalistic way that turns it into philosophical meditation.

Key words: *genre, Horatian tradition, Nature, ode, Preromanticism, Rationalism, spring.*

Отримано: 7.06.2014 р.

АВТОР И РАССКАЗЧИК-ПОСРЕДНИК В СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖОЗЕФА КОНРАДА

У статті розглядається еволюція оповідної манери неоромантика Дж. Конрада у зв'язку з пошуком «наскрізного» образу героя-нарратора. Своєрідним віддзеркаленням авторської позиції став вдало знайдений Конрадом образ оповідача Марлоу, якого можна розглядати як один із способів самовираження автора, з властивими лише йому індивідуальними особливостями світовідчуття, світогляду, стилю.

Ключові слова: автор, герой, неоромантизм, оповідач, структура, посередник.

Структурний принцип літературного произведения определяется взаимодействием разных субъектно-стилистических типов: автор – рассказчик – герой. Сфера автора – повествование, ориентированное на нормы литературного языка. Сфера героя – диалог, свободно включающий разговорно-просторечные элементы. Между этими крайними «полюсами» нередко появляется посредник – рассказчик. Автор полностью или частично, «уступает» ему место. В одних случаях рассказчик назван, в других его присутствие определяется особой манерой, стилистическими особенностями повествования. В зависимости от соотношения «автор – рассказчик» обычно выделяют четыре вида повествования: 1) рассказчик не назван и стилистически не выделяется, повествование идет от автора; 2) рассказчик назван, но стилистически не выделяется; 3) рассказчик не назван, но выделяется стилистически – просторечная лексика, экспрессивный синтаксис и др.; 4) рассказчик назван и выделяется стилистически. Для конрадовской прозы характерны два первых и четвертый типы повествования, особенно сложные и многообразные во взаимоотношениях между автором, рассказчиком и героем. Если автор в произведении не выступает открыто, не оценивает и не судит, если повествование как будто совершенно объективно, бесстрастно, то авторская позиция проявляется в конструктивных формах, в особенностях архитектуры произведения, в отборе фактов, материала.

По мнению большинства современных исследователей (Б.О. Кормана, В.В. Федорова, А.Ю. Большаковой, О.Е. Осовского, И.П. Ильина, О.Ю. Осьмухиной, М.П. Абашиной и др.), вопрос о соотношении в художественном тексте плана автора «реального» и автора «фиктивного» (повествователя, выдающего себя за автора) является одним из ключевых для современного литературоведения. В этой связи исследование функциональной роли фиктивного автора в неоромантической художественной системе на примере творчества Дж. Конрада представляется нам проблемой интересной и перспективной. На фоне общего представления об «авторе» как структурно-повествовательном центре, отвечающем за организацию художественного целого, конрадовское представление о роли «автора»-повествователя отличается своеобразием.

В отличие от «объективных» произведений европейских беллетристов конца XIX века, конрадовский принцип объективности реализуется в ином типе повествования, который можно определить чеховской формулировкой – повествование «в тоне и духе героя». [6, 54.] Повествователь является посредником между автором и героем, – а тем самым и между автором и читателем. Эта его функция осуществляется благодаря взаимодействию слова героя и слова повествователя. Слово повествователя представляет собой высшую повествовательную инстанцию, включая в себя голос героя, окрашиваясь его интонациями. Голос повествователя остается выразителем такого взгляда на изображаемое, который, сопутствуя взгляду героя, одновременно корректирует его. Таким образом, создается конрадовская «иллюзия реальности»: читателю кажется, что голос повествователя «заглушается» голосами героев, а точка зрения героя «заслоняет» точку зрения повествователя.

Одним из новаторских решений Конрада был отказ от традиционной для его предшественников стилевой системы с обобщением от «я» автора. Автор как бы оставался вне повествования, но его роль от этого не только не уменьшалась, а даже увеличивалась. Возникает парадоксальное сочетание отсутствия-присутствия, устранённости-включённости. В английской литературе складывается новый тип наррации, которая предполагала предельную объективированность повествования, предоставлявшую читателю максимальные возможности для самостоятельных размышлений и выводов. Вместе с тем автор в конрадовских произведениях никогда не скрывает собственной точки зрения, стремясь обратить внимание на свою этическую и эстетическую позицию.

Удачно найденный Конрадом образ рассказчика-посредника («фиктивного автора»), по мнению В.И. Мацапуры, – характернейшая черта произведений английского писателя [2, 27].

Образ «автора» под маской рассказчика нашел отражение в прозаических текстах конца XIX – начала XX века (Р. Киплинг, К. Фольмёллер, Дж. Конрад, К. Дойл, Р. Хух, А. Белый, В. Брюсов, В. Набоков и др.). Этот феномен структурирует режим коммуникации автора с текстом, с читателем, со всем социокультурным контекстом эпохи и становится «не просто литературным приемом как интенциональной, осмысленной особенностью стиля, но, прежде всего – категорией поэтики, в полной мере обретающей свое функциональное значение» [4, 1].

Авторская позиция Конрада проявляется посредством различных приемов, в том числе и введением в ряд произведений образа рассказчика-посредника.

Известно, что функциональная роль рассказчика в литературном произведении многогранна. Он позволяет автору ввести в литературное произведение новые темы и новых героев, высказать мысли и идеи, которые автор по тем или иным причинам открыто не высказывает сам; позволяет преодолеть литературно-языковые традиции, а главное – создать экспрессивно-эмоциональное усиление посредством повествовательной структуры. Конрадовскую повествовательную структуру в терминологии Н. Фридмана, можно назвать «нейтральным всеведением». Здесь отсутствует прямое авторское вмешательство от первого лица, что не исключает наличия персонажа, служащего «голосом» авторских идей. «“Я как свидетель” (I as witness) – повествователь в первом лице не участвует в действии, а комментирует его, используя как собственную информацию, так и полученную им из иных источников» [5, 405].

Известно, что большинство произведений Конрада посвящено морю, события происходят в дальних широтах, на экзотических островах, в портовых городах. Однако Конрад был не только талантливым писателем-маринистом. Писателя в первую очередь интересуют глубинные психологические основы внутренней жизни человека, то, как герой реагирует на происходящее, будущи поставленным в экстремальные и трагические обстоятельства. Эта «внебытовая экзотика» необходима автору для постановки нравственно-этических проблем, которые напряженно решают его герои, а необходимым условием психологического эксперимента писателя является изолированность героев от мира цивилизации.

Персонажи Конрада – представители разных национальностей и профессий, но всех их объединяет одно: необходимость решения острых нравственных вопросов, глубокий самоанализ, проблема выбора. Именно с целью пристального изучения природы человеческого поведения в нестандартных условиях, стремясь познать тайны человеческой личности, Конрад создает гордого, одинокого героя.

В романе «Лорд Джим» одноименный персонаж является именно таким типом. Именно здесь, когда автор ставит целью психологический анализ поведения героя в чрезвычайных обстоятельствах, трудно переоценить роль рассказчика-посредника, которым является переходящий персонаж английский капитан Марлоу. Образ рассказчика позволял автору создать и психологически мотивировать особый тип повествования – сказ, с его чрезвычайно сложной, внешне хаотической, бессвязной – но внутренне глубоко продуманной автором композицией. Сказ становится «речевой маской», подразумевающей «слияние изображающей речи с изображаемой, стилизацию сугубо авторской речи под манеру изображаемого персонажа» [3, с. 11]. Однако задача Конрада-писателя сложнее. Речь идет не только о своеобразной мистификации (автор реальный и автор фиктивный), цель писателя – анализ психики человека XX века в его нравственных исканиях посредством воспроизведения «потока сознания» рефлектирующего Марлоу. Конрад наделяет Марлоу серьезностью человека, пытающегося решить извечные вопросы бытия. Рассказчик сознательно старается сконцентрировать свой рассказ и внимание слушателей на проблеме главного героя. Он как будто постоянно контролирует себя: «Интересная тема, и я мог бы привести примеры <...> Однако сейчас не время и не место, и мы заняты Джимом» [1, 379].

Сказовый тип повествования оказывается той семантико-стилистической нарративной формой, где происходит явное смещение функциональных ролей автора «реального» и берущего на себя функцию не просто рассказчика, передающего чужую речь, но создателя и одновременно героя предлагаемого читателю текста автора фиктивного. Марлоу у Конрада – повествователь, не только обладающий собственным именем и биографией, но и герой, функционирующий в созданном им мире в качестве действующего лица. Он не просто «ведет» повествование, но и импровизирует, воссоздавая те или иные эпизоды, воссоздавая события, участником или свидетелем которых он являлся в собственном изложении, с позиций своего мировидения, мироощущения и культурного уровня. Это не просто «автор»-посредник, Марлоу обладает способностью к самоконтролю и самоанализу. Американский литературовед Ф. Карл логично предположил, что введение образа Марлоу объективировало творческий процесс и тем самым значительно прояснило принципы построения художественного произведения для самого Конрада [8, 51]

Художественные функции Марлоу-рассказчика вызвали оживленную дискуссию среди критиков. Введение этого образа позволило Конраду описывать душевное состояние основных героев

лишь «извне». В связи с этим Э. Крэнкшой утверждал, что Конрад просто неспособен показать внутренний мир непохожего на него человека. Из этого заключения английский исследователь пришел к выводу о тождестве фиктивного героя-рассказчика с реальным автором: «Марлоу – это Конрад» [7, 85].

Однако в приеме раскрытия характера «извне» (внезапность) есть свои достоинства. Писатель предлагает читателю вместе с главным героем пытаться решать глубокие философские проблемы. Напомним: Марлоу – типичный англичанин, со своим менталитетом, а «конфидененты» Марлоу – представители разных национальностей. Проблемы, волнующие героя, имеют не локальный (национальный) масштаб, а представляют собой проблемы общечеловеческого характера. Размышления английского капитана раскрывают их общечеловеческое значение. Автор намеренно представляет Марлоу читателю в будничной обстановке – в коттедже или на прогулочной яхте в устье Темзы, в окружении друзей, типичных английских буржуа, и лишь затем переносит Марлоу в прошлое, в экзотическую обстановку, в восточные моря. Постепенно в сознании рассказчика развертывается тот процесс, который должен происходить в сознании читателя: Марлоу начинает сомневаться в устойчивости викторианской морали, анализирует психику человека XX века и приходит к мысли, что между ним и Куртцем, между ним и Джимом есть что-то общее. Так, перенося душевные конфликты одержимых героев, поставленных в исключительные обстоятельства, во внутренний мир более понятного читателя героя, автор приближает трагедию к сознанию читателя.

Конрадовский Марлоу – типичный представитель английского буржуазного общества конца века. В самом деле, как бы ни были близки автору душевные качества и жизненный опыт английского капитана, Марлоу не выражает полностью авторской концепции «Лорда Джима». Ведь о прошлом и отрочестве Джима Марлоу многого не знает, автор поручил это рассказать безличному повествователю. Кроме того, рассказчик иногда не может сделать очевидный вывод из собственного же рассказа, а точки зрения других героев представляют для автора не меньшую важность, чем точка зрения Марлоу-рассказчика, что свидетельствует о полифонизме романа: «Читає чужі „голоси“ не тільки Джима і капітана Марлоу, а й інших персонажів, які дають можливість прояснити ситуацію. При цьому кожен голос по-своєму значимий і важливий» (В.И. Мацапура) [2, 31].

Анализ отношений между автором и героем в повествовательном единстве конрадовской прозы свидетельствует о присущей им дисгармонии: герой, точка зрения которого организует повествование, как раз обнаруживает свою неспособность к истинному авторству. Осознание «ненормальности» такого состояния требует от читателя деятельной энергии для его преодоления. Точка зрения героя, который организует повествование, незаметно корректируется самим повествователем и тем самым обнаруживается разрыв между автором и героем. Для того, чтобы разрыв был осознан читателем, повествование – самой своей структурой – должно выявить суть отношений между ними.носителем отношения между автором и героями и становится повествователь в прозе Конрада. Благодаря повествователю это отношение «выводится» на читателя, который тем самым ориентируется на активное постижение смысла произведения.

Повествователь не претендует на роль автора, его голос – не голос автора, который все знает и понимает изначально. Повествователь видит то, что и герои, – но видит по-иному, чем они. Поэтому он становится носителем отношений между тем, что есть, и тем, что должно быть. Этой своей функцией организатора объединяющей связи повествователь противостоит укладу действительности, отвергаемому автором. Повествователь выступает как организатор общения в художественном мире, проговаривающий за героев то, чего сами герои не могут ни сказать, ни осуществить в поступках и действии. Так благодаря слову повествователя преодолевается разобщенность, осуществляется объединяющая связь, – и этот процесс, происходящий в художественном мире, вовлекает в себя читателя, указывая ему линию поведения в мире реальном.

Список использованных источников

1. Конрад Дж. Избр. соч.: В 2-х т. / Дж. Конрад. — М: Гослитиздат, 1959. — Т.1 – «Лорд Джим». Т.2. – «Сердце тьмы».
2. Мацапура В. І. Джозеф Конрад та його роман «Лорд Джим»: кризь призму поетики / В. І. Мацапура // Актуальні питання літературознавства: Збірник наук. праць. – Полтава : ПДПУ, 2007. – Вип. 2. – С. 24—32.
3. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX в. (генезис, становление традиции, специфика функционирования): Монография / О.Ю. Осьмухина; [науч. ред. О.Е. Осовский]. – Саранск: Изд-во Мордова. ун-та, 2008. – 188 с.
4. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе 1760-1830-х гг.: автореф. дис. на соискание ученой степени док. филол.наук. – Саранск, 2009. – 40 с.
5. Толмачёв В. М. Точка зрения // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М. : Intrada, 2004. – С. 404-405.

6. Чехов А. П. Полн, собр. соч. и писем: В 30-ти т. Письма. / А.П. Чехов. — Т.4. — М.: Наука, 1976.
7. Crankshaw E. Joseph Conrad. Some aspects of the art of the novel. — N.Y., 1963. — 235 p.
8. Karl F. R. A reader's guide to Joseph Conrad. — N.Y., 1970. — 326 p.

Summary. The article deals with the functional role of the "fictive" author in J. Conrad's works. It is known that a hero-narrator ("author"-narrator) is responsible for organization of the literary work stylistic harmony, however, Conrad's idea about its importance and role differs peculiarly.

Conrad's principle of objectivity in the texts of the literary work is realized in the type of the narrative manner which can be characterized as a narration "in the tone and spirit of the hero". The narrator is not only the mediator between the author and heroes, but also between the author and the reader. This creates Conrad's "illusion of reality": it seems to the reader that the voice of the narrator is "obscured" by the voices of the heroes, and the hero's opinion is hidden by that of the narrator.

Conrad's innovative approach to the narration is also displayed by abandoning the stylistic system with generalization from author's "I", creating the paradoxical feeling of absence-presence, exclusion-inclusion. In such a way the author creates a new type of the narration that anticipates the outermost objectivity of the story giving the reader the opportunities for independent thinking and making conclusions.

The peculiar reflection of the author's position is successfully found by Conrad the image of the narrator Marlow, who can be viewed as the author's self-expression, full of his own individual peculiarities of outlook and style. Introduction of this hero allowed Conrad not only to describe the inner world of the main heroes but also depict the peculiar type of the narration similar to the genre of the tale with its peculiar narrative manner, complex, chaotic outside, but well-thought composition from inside.

It is known that this type of the narration is the very semantic and stylistic narrative form where displacement of the functional roles of the "real" and "fictive" author takes places with the latter functioning not only as the narrator who conveys unfamiliar language but also as the creator and hero of the text simultaneously.

Key words: author, hero, neo-romanticism, narrator, structure, mediator.

Отримано: 18.07.2014 р.

УДК: 821.161.1-92

Кобылкин А.О.

ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ ПИСЕМ-СТАТЕЙ Л. Н. ТОЛСТОГО 900-Х ГОДОВ К АДРЕСАТАМ-ИНОСТРАНЦАМ («ПИСЬМО К КИТАЙЦУ» (1906), «ПИСЬМО К ИНДУСУ» (1908))

В цьому дослідженні була поставлена мета – розкрити особливості жанрового своєрідності листів-статей Л. Н. Толстого на прикладі його публіцистичних творів 900-х років – «Лист до китайця» (1906) та «Лист до індусу» (1908). Ці твори адресовані до колег-іноземцям Л. Н. Толстого – китайському письменникові Ку-Хун-Міну і редактору журналу «The Free Hindusthan» («Вільний Індостан») індусу Таракуатта Дасу. Мета цього дослідження була досягнута за допомогою розгляду та аналізу тематики, проблематики, композиції і поетики даних публіцистичних творів.

Ключові слова: Л.М. Толстой, журналістська робота, лист-стаття, жанр, теми, питання, склад, поетика.

О Л. Н. Толстом-мыслителе и публицисте, в отличие от Л. Н. Толстого-художника и писателя, к сожалению, известно гораздо меньше. Долгое время в нашей стране публицистические произведения писателя были малодоступны для массового читателя; в основном по причинам идеологического, политического характера. Соответственно, публицистика Л. Н. Толстого, как «ранняя» до 1881 года, так и «поздняя» с 1881 года, после перелома в мировоззрении писателя, учеными комплексно не была представлена. Есть не так много работ в литературоведении, которые ставили своей задачей рассмотрение публицистики Л. Н. Толстого. Среди этих работ хочется отметить: Е. П. Андрееву «Толстой-художник в последний период деятельности», А. И. Шифмана «Лев Толстой – публицист», К. Н. Ломунова «Лев Толстой в современном мире», Э. Г. Бабаева «Лев Толстой и русская журналистика его эпохи», Л. Н. Кузину «Художественное завещание

Льва Толстого: поэтика Л. Н. Толстого конца XIX – начала XX века», И. Ю. Бурдину «Литературные жанры в творческом наследии Л. Н. Толстого 80-90-х годов»,

Н. В. Осипову «Жанровое своеобразие трактатов Л. Н. Толстого», Е. Г. Култышеву «Публицистика Л. Н. Толстого 1890-1910-го годов: темы, проблемы, стиль», Е. В. Николаеву «Духовный климат эпохи и художественный мир позднего Льва Толстого».

Объектом анализа в исследованиях ученых-толстоведов явилась публицистика различных периодов творчества Л. Н. Толстого с точки зрения проблемно-тематического содержания (А. И. Шифман, К. Н. Ломунов), поэтики (Е. Г. Култышева, Л. Н. Кузина, Е. В. Николаева), жанрового и композиционного своеобразия (Н. В. Осипова). Не смотря на то, что исследования ученых объективны и значимы, в их работах уделено внимание далеко не всем вопросам как «ранней», так и «поздней» публицистики писателя.

Цель данной работы – раскрыть особенности жанрового своеобразия писем-статей Л. Н. Толстого на примере его публицистических произведений 900-х годов – это «Письмо к китайцу» (1906) и «Письмо к индусу» (1908). Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд **задач**:

- 1) обозначить темы и проблемы данных писем-статей;
- 2) рассмотреть композицию публицистических произведений;
- 3) проанализировать поэтику.

Научная новизна данной работы заключается в предпринятом впервые рассмотрении «поздней» (с 1881 года и до конца дней писателя – 1910 года) публицистики Л. Н. Толстого с точки зрения ее жанрового своеобразия на примере такого синтетического жанра публицистики как письмо-статья.

Итак, раскроем особенности жанрового своеобразия писем-статей Л. Н. Толстого на примере его публицистических произведений 900-х годов – это «Письмо к китайцу» (1906) и «Письмо к индусу» (1908).

О том, что следующее произведение Л. Н. Толстого относится к публицистическому жанру письма ясно уже из его названия – «Письмо к китайцу» (1906). И затем после заглавия следует конкретный адресат – «Милостивый государь», – это Л. Н. Толстой обращается к китайскому писателю Ку-Хун-Мину [1, 290].

Ку-Хун-Мин прислал Л. Н. Толстому свои книги на тему причин русско-японской войны. Писатель решил ответить китайскому коллеге и обратился к нему с письмом, однако, в лице китайского писателя, Толстой-публицист обращается ко всему народу Китая. В своем письме Л. Н. Толстой высказывает мысли, сходные с теми, какие были высказаны им в статье «О значении русской революции» (1906). Упоминает о своей предыдущей публицистической работе писатель также и в тексте самого письма к китайцу.

Письмо состоит из 9 частей. Написано от первого лица.

Среди тем и проблем, которые поднимаются в письме отметим: культура, история и религия восточных народов вообще, и китайского в частности; вред простому народу от правительств и государств, и как следствие, отказ от них и «подчинение власти Божеской», непотворение злу насилеием.

Обширная проблематика, сложная композиция позволяет причислить данное письмо к синтетическому жанру публицистического письма-статьи.

Обращается автор письма к адресату с призывом отказа от правительств, предложениями подчинения власти Богу, а не государству; суждениями о истории и религии народов Востока. Для этого практически каждую новую мысль он начинает со словосочетаний: «я думаю», «мысль моя такая», «мне думается» [1, 292], «знаю я» [1, 293], «я знаю» [1, 297], «мне кажется» [1, 298]; с помощью риторического вопроса «Что же делать?» [1, 296], вставок из библейских писаний «не отвечай злом на зло» [1, 291].

Доносит до адресата свои мысли автор письма и с помощью изобразительно-выразительных средств: эпитетов, анафор, метафор, антитез.

Эпитеты, которые мы встречаем в письме: «китайская жизнь», «китайская мудрость», «китайский буддизм», «могущественный китайский народ» [1, 290], «великие последствия» [1, 291], «мирная земледельческая жизнь», «народная мудрость», «основной закон», «человеческая жизнь», «западные народы», «восточные народы», «большие населенные пространства», «государственная жизнь», «первобытные пути», «большие пространства» [1, 292], «насильническая власть», «подвластные люди», «технические усовершенствования», «главный властитель», «добродетельный человек» [1, 293], «русский писатель», «дурное устройство», «китайские земли», «китайское правительство», «китайский народ», «легкомысленные люди» [1, 294], «европейское устройство», «обманутые люди», «постоянное войско», «воинская повинность», «деспотическое правительство» [1, 295], «разумная, земледельческая жизнь», «паразитный народ», «покрови-

тельственные пошлины», «постоянные армии», «разумный, неиспорченный, трудолюбивый человек», «безнравственный злодей», «верный путь», «отчаянное положение» [1, 296], «чужой народ», «международные отношения» [1, 297], «человеческая власть», «ложный путь» [1, 298].

Примеры развернутых метафор: «наглость европейских народов» [1, 290], «захваченная добыча становится предметом раздора и губит самих грабителей», «в вашей книге вижу проявление в Китае духа борьбы, желая силою дать отпор злодеяниям, совершаемым европейскими народами...» [1, 291], «в наше время совершается великий переворот в жизни человечества», «Японии (если она еще не совсем увязла в сетях разврата европейской цивилизации) необходимо...», «истинный путь к свободе», «Вечный основной закон жизни человеческой», «малая часть людей подвергалась насилиям властителей, большинство же могло жить спокойной жизнью, не приходя в прямое соприкосновение с насильниками» [1, 292], «Борьба глухо кипит между государствами <...> борьба, всякую минуту готовая разразиться величайшими бедствиями» [1, 295], «Признает народ человеческую власть выше власти Бога...» [1, 298].

Примеры простых метафор: «строй жизни» [1, 296], «злоупотребления правительства» [1, 297], «корень зла» [1, 298].

Анафора: «*Освободитесь* от своих чиновников тем, что не будете исполнять их требований и, главное, не будете, повинувшись им, помогать порабощению и ограблению друг друга. *Освободитесь* от грабежей европейцев тем, что, соблюдая Тао, не будете признавать себя принадлежащими ни к какому государству и ответственными за те дела, которые совершает ваше правительство» [1, 297].

Толстовское непротivление злу насилием встречаем в письме-статье: «Испытание, которому подвергся и подвергается теперь китайский народ, велико и трудно, но именно теперь-то и важно то, чтобы китайский народ не потерял терпения и не изменил бы свое отношение к насилию, лишив себя этим всех тех великих последствий, которые должно иметь перенесение насилий без отвечания злом на зло.

<...>

Неотвечание злом на зло и неучастие в зле есть вернейшее средство не только спасения, но и победы над теми, которые творят зло» [1, 291].

Антитеза при характеристике воздействия европейцев и ответа на это воздействие китайцев: «Китайский народ, так много потерпевший от *безнравственной, грубо эгоистической, корыстолобивой жестокости европейских народов*, до последнего времени на все совершаемые над ними насилия *отвечал величественным и мудрым спокойствием*, предпочтением терпения в борьбе с насилием» [1, 290].

В конце письма-статьи Л. Н. Толстой делает вывод, который, как он считает, нужно принять за основу китайскому народу, для того, чтобы жилось лучше: «И выхода другого нет и не может быть, как освобождение себя от власти человеческой и подчинение власти Божеской» [1, 299].

В самом названии следующего публицистического произведения Л. Н. Толстого есть слово «письмо». Это произведение 1908 года – «Письмо к индусу».

В связи со сложной композицией произведения – а оно состоит из 7 глав, к каждой из которой приводятся по одному, где-то по два, а то и по четыре эпиграфа, как правило, из Кришны, – то больше оно относится к публицистическому жанру статьи. Однако, из истории писания данного «Письма» мы узнаем, что оно было написано в ответ на письмо известного журналиста, политического деятеля, редактора журнала «The Free Hindusthan» («Свободный Индостан») индуса Таракуатта Даса (Tarakuatta Das) (1884-1958), обратившегося ко Л. Н. Толстому из Вашингтона: «Ваше имя в настоящее время является лозунгом для тех, кто подвизается на пользу человечества. Ваша моральная сила одержала верх над самодержавными законами русского правительства, упорно противящегося либеральным точкам зрения, но ваши произведения ему внушают страх, и оно не решается выступить против вас. Ваши произведения, изображающие порабощенный русский народ, открыли глаза цивилизованному миру и привлекли симпатии к нему...» [2, 444]. Таракуатта Дас выслал два номера своего журнала и просил Л. Н. Толстого «именем голодающих в Индии» написать статью о бедственном положении народностей Индии: «Именем голодающих миллионов взываю к вашему христианскому чувству – возьмитесь за это дело» [2, 444].

И не заставив себя долго ждать, Толстой-публицист ответил журналисту-индусу письмом-статьей, которое вскоре распространилось по всему миру.

Л. Н. Толстой провозглашает в «Письме» свое учение о непротivлении злу насилием, о «за-коне жизни человеческой» – законе любви, обрамляя каждую часть своих доказательств, как уже было сказано ранее, цитатами (эпиграфами) из Кришны.

Из наиболее ярких и энергичных мыслей Л. Н. Толстого, отразившихся в этом произведении, отметим: «Любовь есть единственное средство спасения людей от всех претерпеваемых ими бедствий. В данном случае единственное средство освобождения вашего народа от порабощения

только в любви. Любовь, как религиозная основа жизни людей, с особенной силой и ясностью была еще в далекой древности провозглашена вашим народом. Любовь при допущении противления злу насилием есть внутреннее противоречие, так что теряет всякий смысл и значение. И что же? В 20-м веке вы, член одного из самых религиозных народов, с легким сердцем и уверенностью в своем научном просвещении и потому несомненной правоте отрицаете этот закон, повторяя ту – простите меня – поразительную глупость, которую внушили вам защитники насилия, враги истины, сначала служители богословия, потом науки, ваши европейские учителя.

Вы говорите, что англичане поработили и держат в порабощении индусов потому, что индусы недостаточно противились и противятся насилию силою.

Но ведь это совершенно наоборот. Если англичане поработили индусов, то только потому, что индусы признавали и признают главными, основными принципами своего общественного устройства насилие. Во имя этого принципа подчинялись своим царькам, во имя его боролись между собой, боролись с европейцами, с англичанами и теперь стараются бороться с ними» [2, 267-268].

Из немного утопических, скажем так, мыслей и взглядов писателя: «Только живи человек согласно с свойственным его сердцу и открытым уже ему законом любви, включающей в себя непротивление, и потому естественно не участвуя в каком бы то ни было насилии, и не только сотни не поработят миллионы, но миллионы не поработят одного, Не противьтесь злу, но и сами не участвуйте во зле, в насилиях администрации, судов, сборов податей и, главное, войска, и никто в мире не поработит вас» [2, 268-269].

И в чем же видит выход автор письма-статьи? А вот в чем: «...знание той простой, ясной, укладывающейся в душе каждого человека, не одуренного религиозными и научными суевериями, истины о том, что закон жизни человеческой есть закон любви, дающий высшее благо как отдельному человеку, так и всему человечеству» [2, 272].

Л. Н. Толстой в «Письме» не обращается к адресату – журналисту из Индии Таракуатта Дасу – по имени. Так, в самом начале «Письма» он пишет: «Получил ваше письмо и два номера журнала. И то и другое мне было в высшей степени интересно, так как угнетение и неизбежно вытекающее из этого развращение одних людей другими, малым числом большого числа, есть явление, всегда занимавшее и особенно живо занимающее меня последнее время» [2, 259]. Соответственно, зная конкретного адресата, здесь видим тенденцию причисления данного произведения к публицистическому жанру письма. Кстати, на это также указывает дата написания произведения, которая указана в его конце: «14 дек. 1908.» [2, 272].

Исходя из сложной композиции публицистического произведения, его проблематики, учитывая при этом адресата и наличие даты, – мы сделаем попытку отнести данное произведение Л. Н. Толстого к публицистическому жанру письма-статьи.

Из немногих численных в этом публицистическом произведении изобразительно-выразительных средств отметим:

- эпитеты: «страшные бедствия» (то, что происходит в Индии в начале 20-го века), «удивительное явление» (иронично о событиях в Индии), «праздные люди» (люди правительств, богатые люди) [2, 259], «индусский писатель», «высший закон» (закон Божий), «ложная религия» (о лжерелигии), «ложная наука» (о лженауке), «общественное мнение» [2, 260], «духовное начало», «человеческая природа» [2, 261], «личная жизнь», «домашний обиход», «здравый смысл» [2, 263], «новый обман» (о разных видах лжерелигии), «старинные времена» (о прошлом времени) [2, 264], «религиозные оправдания» [2, 265], «лжерелигиозные оправдания», «научные глупости» [2, 266], «научное суеверие» [2, 267], «европейские учителя» (иронично о служителях богословия, «защитниках насилия, врагов истины»), «торговая компания» [2, 268], «удаленные мира» (о планетах), «тонущий корабль», «слепая вера» [2, 270], «бесчисленные науки» (о науках, которые никому не нужны), «развратные глупости» (о граммофонах, кинематографе, увеличении тиража газет и книг), «лжерелигиозная чепуха» (о лжерелигии) [2, 272];

- метафоры: «большинство трудящегося народа подчиняется кучке праздных людей» (о подчинении бедного населения Индии богатым), «жизнь большинства» (о жизни бедных) [2, 259], «безнравственные формы общественного устройства» [2, 260], «устройство жизни людей» [2, 261], «любовь есть высшее нравственное чувство», «условие любви», «противление злу насилием» (то есть сопротивляться), «благодетельность любви», «слабое чувство любви» [2, 263], «научные оправдания насилий» [2, 266], «закон любви» [2, 267], «закон жизни людей есть закон любви» [2, 270].

«Письмо индусу» впервые было напечатано в газетах «Киевские вести» (1909, № 103 от 19 апреля) и «Русские ведомости» (1909, № 89 от 19 апреля).

На английский язык письмо было переведено В. Г. Чертковым и напечатано в журнале М. Ганди «Indian Opinion» в январе 1910 года.

На основании проведенного исследования представляется возможным сделать следующие выводы:

- наличие обширной тематики и проблематики, а также сложной композиции (что свойственно для публицистического жанра статьи), конкретного адресата, экономного использования языковых средств (что свойственно для публицистического жанра письма) позволяет причислить рассмотренные нами публицистические произведения Л. Н. Толстого 900-х годов – «Письмо к китайцу» (1906) и «Письмо к индусу» (1908) к синтетическому жанру публицистики, такому как, письмо-статья;

- обширная тематика и проблематика писем-статей указывает на четко выраженную гражданскую позицию Л. Н. Толстого, который не мог не реагировать на все то, что происходило вокруг. Тем более что со многим писатель был категорически не согласен;

- скупость в использовании изобразительно-выразительных приемов и средств, что, кстати, само по себе является художественным приемом и служит ясности выражения авторской мысли.

Можно с уверенностью сказать, что в настоящее время назрела необходимость проведения специальной работы по раскрытию особенностей жанрового своеобразия не только писем-статей, но и других жанров публицистики (памфлета, очерка, статьи, письма; трактата), которые есть в творческом арсенале Л. Н. Толстого. Данная научная статья и является частью специальной работы.

Список использованных источников

1. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений [Текст]: В 90 т. Юбилейное издание (1828-1928) / Л. Н. Толстой; Под общ. ред. В. Г. Черткова. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1928-1958. – Т. 1-90. – Т. 36. Произведения 1904–1906 гг. / Ред. Н. К. Гудзий. – 1936. – 772 с.
2. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений [Текст]: В 90 т. Юбилейное издание (1828-1928) / Л. Н. Толстой; издание осуществляется под наблюдением Государственной редакционной комиссии. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1928-1958. – Т. 1-90. – Т. 37. Произведения 1906–1910 гг. / подготовка текста и комментарии
3. В. С. Мишина, П. С. Попова, В. С. Спиридонова. – 1956. – 496 с.

Summary. About L. N. Tolstoy-thinker and publicist, in contrast to L. N. Tolstoy-artist and writer, unfortunately, much less is known. For a long time in our country nonfiction fiction writer were inaccessible to the General reader; mainly for reasons of ideological, political nature. Accordingly, journalism L. N. Tolstoy as «early» to 1881, and «late» since 1881, after the change in the worldview of the writer, scientists comprehensively was not presented.

The object of analysis in the research of scientists Tolstoguzov was the journalism of various periods of art L. N. Tolstoy from the point of view of the topical content (A. I. Shifman, K. N. Lomanov), poetics (E. G. Kultyshev, L. N. Cousin, E. C. Nikolaev), genre and compositional diversity (H. Century Osipova). Despite the fact that the research objective and valuable in their work paid attention not all questions as «early» and «late» journalism writer.

In our study, our goal was to reveal the features of the genre originality of letters-articles L. N. Tolstoy on the example of his nonfiction works 900-s – «Letter to the Chinese» (1906) and «Letter to a Hindu» (1908). These works addressed to fellow foreigners L. N. Tolstoy – Chinese writer Ku-Hun-Mine and editor of «The Free Hindusthan» («Free Hindustan») Hindu Tarcutta Das.

The purpose of this study was achieved through review and analysis of the subject matter, perspective, composition and poetics data publicistic works.

On the basis of the conducted research was able to draw the following conclusions that:

– the availability of a broad themes and topics, as well as complex compositions (which is typical for journalistic genre article), a specific recipient, economical use of language (which is typical for journalistic genre writing) allows to rank considered journalistic works of L. N. Tolstoy 900-s – «Letter to the Chinese» (1906) and «Letter to a Hindu» (1908) to synthetic genre of journalism, such as the letter of the article;

– extensive themes and issues letters-articles indicates a distinct civil position L. N. Tolstoy, who could not react to everything that happened around him. Especially because many of the things the writer was strongly disagree;

– parsimony in the use of fine-expressive techniques and tools, which, incidentally, is itself an art reception and serves as a clear expression of the author's thoughts.

Key words: L. N. Tolstoy, journalistic work, letter-article, genre, themes, issues, composition, poetics.

Отримано: 11.08.2014 р.

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ М. ВОЛОШИНА

У статті досліджено міфопоетичні образи лірики М. Волошина на матеріалі книги «Роки мандрів». У ході наукової розвідки розглянуто образи давньосхідної, давньогрецької та християнської міфології, втілені в поетичній творчості поета. Проаналізовано образи авторського космогонічного міфу М. Волошина.

Ключові слова: міфопоетичний образ, міф, міфологема, солярна символіка, космогонія.

Исследование проекции мифа, мифологического образа на художественное произведение является одним из актуальнейших направлений современного литературоведения. В различных формах творческого сознания и, особенно в поэзии, осуществляется единственный контакт современного человека с сакральным, космическим [11, 53]. Как утверждает Г. Гадамер, «поэтическое мировидение мифично» [2, 99]. Мифопоэтика проявляет себя на разных пластах творчества. Особенно насыщена мифопоэтическими образами поэзия «Серебряного века» и, в частности, лирика М. Волошина. Как отмечает С. Заяц, «мифологичность волошинского слова – это своеобразный путь преобразования мира» [5, 111]. Поэт, стремящийся к самопознанию и познанию законов бытия, прибегает к образам восточной, античной и христианской мифологии: «его творчество есть попытка не просто быть откровенным, но и выразить стремление к самопознанию и преобразению мироздания словом и мифом, в чем ему виделась сущность бытия поэта» [5, 111].

Мифопоэтика в целом – область, достаточно изученная. Общеизвестными являются работы А. Лосева, Е. Мелетинского, В. Топорова, М. Элиаде, Г. Гадамера и др. При этом к творчеству М. Волошина мифопоэтические исследования применяли не достаточно широко. Так, С. Заяц рассматривает мифологические и библейские образы в поэзии писателя в контексте его духовных исканий [4], О. Дашевская анализирует миф о России, созданный М. Волошиным [3], О. Темная изучает солярную символику в лирическом творчестве поэта [10]. Данная статья имеет целью расширенный анализ мифопоэтических образов в поэзии М. Волошина на материале книги «Годы странствий».

Создавая свою поэтическую реальность, М. Волошин трансформирует древнегреческую (в особенности мифы об Орфее, Одиссее и Эдипе), древневосточную (прабрахманическую, брахманическую и ведическую) и христианскую мифологии, а также создает собственный киммерийский миф, миф мироздания, поэта-Путника, «Звезды Полюны», Неопалимой Купины, Лика. Лик – это «это некий синтетический образ человека, в котором его душевные и духовные особенности выступают в материальных, внешних проявлениях: в облике, в событиях его жизни, в творчестве и в судьбе» [7, 165]. М. Волошин создал множество ликов в художественно-публицистическом стиле (книга «Лики творчества») и в поэзии. Так, поэт создает лик возлюбленной короля Франции Генриха II, Дианы де Пуатье. Причем лик создается в соответствии с мраморной статуей Жака Гужона «Диана с оленями». Образ Дианы соткан из сплетения двух обликов: Дианы – древнегреческой богини охоты, владычицы растительного и животного мира («В бесстрастной нагоде, среди охотниц-нимф / По паркам ты идешь, волшебный свой заимф / На шею уронив Оленя-Актеона [1]) и властной любовницы короля («Над тронном Валуа воздвигла ты свой герб» [1]). Именно такой – полубогини, полуженщины – создает ее лик М. Волошин: «...Диана-Одалиска. / Богиня строгая, с глазами василиска» [1].

В образе нимфы рисует М. Волошин лик Елены Дмитриевой:

К этим гулкам морским берегам,
Осиянным холодною синью,
Я пришла по сожженным лугам,
И ступни мои пахнут полынью
«К этим гулкам морским берегам» [1].

В облике Артемиды предстает перед читателем Ольга Муромцева:

Грустная девочка – бледная, страстная.
Складки туники... струи серебра...
Это ли ночи богиня прекрасная –
Гордого Феба сестра?
«Небо запуталось звездными крыльями» [1].

М. Волошин обращается также к образам своих современников: поэтам-символистам А. Белому («В цирке»), К. Бальмонту («Рождение стиха»), Ю. Балтрушайтису («К твоим стихам меня влечет не новость»), художнице, жене А.Н. Толстого, С. Толстой («Концом иглы на мягком вос-

ке...») и др. Однако наибольшей мистификации поэт достиг в сотворенном им лике царевны Таиах, которая появляется во множестве стихотворений М. Волошина (об этом подробнее см. ниже).

Важное место в системе мифопоэтических образов поэзии М. Волошина занимает образ солнца. Он появляется в одноименном стихотворении, предстает в облике античных богов, становится частью христианской символики, воплощается в образе царевны Солнца – Таиах. По мнению О. Темной, в ранних произведениях М. Волошина «солнце, являясь необходимым атрибутом пейзажа, практически не выходит за пределы эстетически переосмысленного предметного мира и не имеет той “смысловой перспективы”, которая, собственно, и отличает обычный образ от символа. По мере его приобщения к кругу философско-эстетических идей рубежа веков, образ солнца приобретает все большую и большую глубину» [10, 145]. Так, в одноименном стихотворении солнце является сакральным космогоническим образом, символом вечного возрождения и цикличности природы:

Святое око дня, тоскующий гигант!
Я сам в своей груди носил твой пламень пленный,
Пронизан зрением, как белый бриллиант,
В багровой тьме рождавшейся вселенной [1].

Эпитеты, сопровождающие образ солнца в этом стихотворении, весьма противоречивы: «святое око дня», «тоскующий гигант», «белый бриллиант», «исток Дня», «всезрящее», «невозвратимое». Это отражает душевную пустоту лирического героя, его отчаяние, разочарование, «покинутость» («Но ты, всезрящее, покинуло меня, / И я внутри ослеп, вернувшись в чресла ночи» [1]). Не случайно «солярная символика у М. Волошина тесно связана с мотивами зрения и слепоты» [10, 147]. Когда солнце светило для лирического героя, зажигая в нем «пламень пленный», он был «пронизан зрением», верил в смысл бытия, но, как только солнце погасло, лирический герой «внутри ослеп», потерял душевное спокойствие и веру. Называя солнце «невозвратимым», он отвергает его как божество и начинает поиск иной «сияющей мечты».

По справедливому замечанию О. Темной, «в поэтическом космосе М. Волошина солнце представлено в двух ипостасях: как солнце явленное, внешнее и как солнце внутреннее, духовное» [10, 145]. Внешнее солнце сопряжено с утратой лирическим героем тайнства ночи. Здесь солнце представлено как «горящий пламенем лик Солнечного Зверя» («IN MEZZA DI SAMMIN...»), «пламень сверкающего ока» («Быть черною землей, раскрыв покорно грудь...»), «жемчуг дня» («Руанский собор»), «золотое око», «исток дня» («Киммерийские сумерки»), «червленый солнца диск» («Осенью»), «старший сын Хаоса», «всезрящий огонь», «колючий ореол», «слепающий вихрь креста» («Над горестной землей – пустынной и огромной...»), «огонь, плененный землею», «Ликей», «Фойбос», «Эйос», «отрок-бог» («Станет солнце в огненной притине...») и т.п. Внутреннее солнце у М. Волошина символизирует душевный свет, духовное начало в человеке. При этом чаще всего эти два солнца – внешнее и внутреннее – антитетичны: внешнее солнце не способно осветить внутренний мир лирического героя, который ощущает «сумрак» одиночества («и в зрящем сумраке остался я один» [1]).

В поэтическом мире М. Волошина солнце выступает также в образе «Зарного бога». Примечательным в этом смысле является стихотворение «Вейте, вайи! Флейты, пойте! Стройте, лиры! Бубен, бей...». Здесь образ восходящего солнца в воплощении олицетворяющего его Аполлона несет торжественную эмоциональную нагрузку:

Ты – целитель! Ты – даятель! Отвратитель тусклых бед!
Гневный мститель! Насылатель черных язв и знойных лет! [1]

Вслед за мифологией у М. Волошина Аполлон отождествляется с солнцем во всей полноте его целительных и губительных функций. Стихотворение является своеобразным гимном, воспевающим покровителя искусств и предводителя муз Аполлона. При этом М. Волошин не называет его имени, образ же соткан из эпитетов, метафор, пронизан атрибутикой, в которой «бог зари» становится узнаваемым читателями:

Зарный бог несется к югу в *стаях белых лебедей...*
У сокрытых вод *Дельфузы* славят музы бога сил;
Вещих снов слепые узы бремят сердца Сивил...
Движешь камни, движешь сферы *строим лиры золотой...*
Гад *Пифон у врат пещеры поражен твоей стрелой...*
Златокудрый, огнеликий, сребролукий бог зари!
Ликодатель, возвестивший каждой твари: «Ты еси!»... [1]
(курсив мой. – В.К.)

Еще один солярный образ в творчестве поэта – солнечная царевна Таиах, явившаяся одной из мистификаций М. Волошина. Существует несколько гипотез происхождения этого имени. Мы склоняемся к версии о зашифрованном в нем слове «хайат», обозначающем «жизнь» на арабском

языке. Потому, возможно, поэт и называет ее царевой Солнца – звезды, благодаря которой существует жизнь на Земле. Необходимо отметить, что в образе Таиах претворяется и образ Вечной Женственности, что легко заметить, например, в стихотворении «Она». Лирический герой видит свою царицу во всех воплощениях женской сущности – «в чертах Микенской Афродиты», «пред ликом восковых мадонн», в облике Моны Лизы, в лице обыкновенных девушек:

И я читал ее судьбу
В улыбке внутренней зачатья,
В улыбке девушек в гробу,
В улыбке женщин в миг объятья [1]

Небесная символика занимает большое место в творчестве поэта. Здесь и многочисленные созвездия (Весы, Гиады, Великий Воз, зоркий Волопас, Орион (стихотворение «Гете»)), Млечный Путь («Как Млечный Путь, любовь твоя...»), Луна, и оригинальные авторские метафоры («алмазные руны», «бриллианты звезд», «звездная алмазная пыль», «грозди солнц», «созвездий виноград», «алмазы влажной синевы», «звездные крылья», «звездный сок» и т.д.). Среди небесных образов в поэзии М. Волошина наряду с Солнцем особо выделяется Сатурн – демиург, создающий миры, «працур Лун и Солнц», «творящих числ и воль мерцающий поток», вселенная, где «ткало в дымных снах сознание-паук / Живые ткани тел...». Он создает миры «в седмичном круге дней», но так как творения демиурга несовершенны, они «несутся кольцами и в безднах гибнут бурно» [1].

Как отмечает Э. Менделевич, «символический метод поэтического мышления Волошина естественным образом вел его к мифологии... Для него миф – это интуитивное проникновение в связь явлений» [8, 22]. Таким образом, закономерно, что поэзия М. Волошина насыщена мифологическими образами: нимф (наяды в стихотворении «Грот нимф»; «К этим гулким морским берегам...», где Ел. Дмитриева уподоблена нимфе), Эриний («Облака»), Диониса («Акрополь»), Актеона («Олень-Актеон», «Небо запуталось звездными крыльями...»), Психеи («Когда время останавливается»), Ариадны («Когда время останавливается»), Персефоны («Одиссей в Киммерии»), Деметры («Вещий крик осеннего ветра в поле...»), Сехмета («Сехмет»), Антигоны («Вослед»), Геракла, Стикса, Моря, Ночи («MARE INTERNUM»), Грифона, Пифона («Вейте, вайи...»), Геи, Аполлона, Ореста («Дельфы»), Геракла, Зевса, Андромеды, Персея («Гете»), Эдипа («Кровь»), Орфея («Мы заблудились в этом свете», «Эта светлая аллея...») и т.д.

Особое место в мифопоэтике М. Волошина занимает образ Аполлона, который, как сказано выше, сопряжен с солярной символикой: «гордый Феб», «Отрок-бог! Из солнечного диска», «Гневный Лучник! Вождь мгновений! / Предводитель мойр и муз! / Налагатель откровений, / Разрешитель древних уз!» [1]. В стихотворении «Дельфы» утверждается торжество аполлонического начала над дионисическим:

В стихийный хаос – строй земли
На бездны духа – пышность риз.
И убиенный Дионис –
В гробу пред храмом Аполлона! [1].

Миф об Орфее становится символом одиночества, покинутости и обреченности человечества: Мы заблудились в этом свете.

Мы в подземельях темных. Мы
Один к другому, точно дети,
Прижались робко в безднах тьмы
«Мы заблудились в этом свете» [1].

Подобно Орфею и Эвридике, над человечеством довлеет сила рока:

И кто-то нас друг к другу бросил,
И кто-то снова оторвет...
«Мы заблудились в этом свете» [1].

М. Волошин использует образ Одиссея для создания киммерийского мифа в стихотворении-метафоре «Одиссей в Киммерии», где жизнь предстает путешествием «рекою Океаном». Лейтмотив стихотворения – мотив рока, судьбы («Мы бег стремим к неотвратимым странам») и непреодолимости смерти («Наш путь ведет к божницам Персефоны»). Поэт поднимает вечные онтологические проблемы: что есть человеческое бытие? может ли человек повлиять на свою судьбу? есть ли смысл в человеческом бытии, если конец его predetermined:

И черный тисс одели леса склоны...
Туда идем, к закатам темных дней
Во сретенье тоскующих теней [1].

По справедливому замечанию С. Заяц, мифопоэтика М. Волошина «зиждется на трех основных пластах, важных для русской культуры в целом: мистицизм, язычество и христианство» [4,

6]. Закономерно, что эти три пласта весьма тесно переплетены в его творчестве. Примечательным в этом смысле является стихотворение «Гностический гимн Деве Марии», где переплетены мотивы восточной мифологии, христианские и античные. Дева Мария предстает в нескольких ипостасях: Mula-Prasriti – прабрахматическая основа, корень природы Праматери; Сонная Майя, Мареве-Мара – энергия, одновременно скрывающая природу мира и обеспечивающая его многообразие; Афродита «из влаги рожденная», Море – Мария; христианская Мария Богородица; старшая плеяда, мать Гермеса («Майя, зачавшая / Вечер – Гермеса»). Сплетение различных религий и философий символизирует вечную веру человечества в женское начало, женский аспект природы.

Мы в безднах погасли,
Мы путь совершили,
Мы в темные ясли
Бога сложили...
Ave Maria! [1]

Обращается М. Волошин в своей поэзии и к образу Иисуса Христа как воплощению Бога, принявшего смерть на земле:

Земная смерть есть радость Бога:
Он сходит в мир, чтоб умереть
«Второе письмо» [1].

Основным символом в изображении Иисуса Христа становятся стигматы («... священные кораллы / На ладонях распростертых рук!»), терновый венец («Ах, как жалят жала алых терний / Бледный лоб...» («Стигматы»)) и крест (...вы огненные гвозди / Вечный дух распявшие на крест» («Смерть»)). Образ Христа становится у М. Волошина символом вечной духовной жизни, которая достигнута путем земной плотской смерти:

Вот она, как ангел, над мирами,
Факел жизни – огненная Смерть! [1].

Противопоставлен образу Христа образ падшего ангела, проклятого «всезнанием» и низвергнутого в недра земли:

Где Ангел, проклятый проклятием всезнанья,
Живет меж складками морщинистой земли»
«Я шел сквозь ночь. И бледной смерти пламя...» [1].

В своем творчестве М. Волошин создает особый космологический миф, который реализуется при помощи мифологем мгновения, вечности, остановившегося времени, пути, космического и земного пространства. Так, например, в книге «Годы странствий» он «выстраивает мифологическую историю мирового пути человечества как смены культурных эпох: Восток – Европа (Франция) – Россия (Киммерия)» [3, 21]. Вечность воплощается в застывшем мгновении («Быть заключенным в темнице мгновенья» [1]) и в цикле вечного повторения, смены фаз рождения, жизни и смерти: «Все мы уж умерли где-то давно... / Все мы еще не родились», «Смерть и Рожденье – вся нить бытия» [1] («Когда время останавливается»); «Когда ж уйду я в вечность снова? / И мне раскроется она» [1] («По ночам, когда в тумане...») и т.д. Миф о вечном повторении всего сущего наиболее ярко выражен в стихотворении «Второе письмо»:

И мы, как боги, мы, как дети,
Должны пройти по всей земле,
Должны запутаться во мгле,
Должны ослепнуть в ярком свете,
Терять друг друга на пути,
Страдать, искать и вновь найти [1].

Пространство в поэзии М. Волошина делится на два пласта – земное, закрытое пространство («Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо»; «в этот мир замкнутых граней...») и космическое, необъятное («В безднах скрывается новое дно» [1]). Земное пространство сопряжено с образом путника, странника, в котором воплощается экзистенциальное бытие человека и одиночество поэта, который вынужден блуждать «странником вечным / В пути бесконечном»:

В вашем мире я – прохожий,
Близкий всем, всему чужой [1].

Образ путника тесно связан с мотивом пути, дороги жизни. Отсюда возникает и мотив странничества как мифа о вечном возвращении:

После долгих лет скитанья
Нити темного познания
Привели меня назад [1].

Как отмечает С. Заяц, М. Волошин создает историософскую концепцию пути, «миф становится частью личности и истории в неразрывном их единстве» [4, 11]. При этом путь поэта – личностный творческий процесс, а любое творение воспроизводит космогонический акт.

Таким образом, можем утверждать, что поэтическое творчество М. Волошина мифологично. Поэт трансформирует образы древневосточной, древнегреческой и христианской мифологии; создает собственные мифы: космологический, киммерийский, историософский миф о России; широко использует мифологемы мгновения, вечности, путника, космоса, поэта-странника, лика. Творчество М. Волошина является перспективным источником для дальнейших литературоведческих исследований, в том числе в сфере мифопоэтики.

Список использованных источников

1. Волошин Максимилиан. Полное собрание стихотворений [Электронный ресурс] // Большая онлайн библиотека e-Reading / Максимилиан Волошин. – М. : Litres, 2013. – 307 с. – Режим доступа: <http://www.e-reading.ws/book.php?book=104355>
2. Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
3. Дашевская О.А. Историософские идеи М. Волошина и Д. Андреева: миф о России / О.А. Дашевская // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – 2005. – № 7. – С. 20–27.
4. Заяц С.М. Мифологические и библейские образы в поэзии Максимилиана Волошина в контексте его духовных исканий : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / С.М. Заяц ; Московский государственный гуманитарный университет им. М.А. Шолохова. – М., 2009. – 27 с.
5. Заяц С.М. Слово и миф в творчестве М.А. Волошина / С.М. Заяц // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 67. – С. 110–113.
6. Купченко Вл., Давыдов З. Автопортреты Максимилиана Волошина / Вл. Купченко, З. Давыдов // Литературная учеба. – Книга четвертая. – М. : Июль-август 1990. – С.164–169.
7. Менделевич Э.С. «Пойми простой урок моей земли...» (Статьи о Максимилиане Волошине) / Э.С. Менделевич ; [вступ. ст. В.И. Цветкова]. – Орёл : Труд, 2001. – 160 с.
8. Пинаев С. Солнце и Луна в эзотерическом космосе М. Волошина / С. Пинаев // VII и IX Волошинские Чтения: Материалы и исследования. – Симферополь : Крымский Архив, 1997. – С. 84–86.
9. Темная О.В. Око дня...: солярная символика в поэзии М. Волошина / О.В. Темная // Вестник Запорожского национального университета. Филологические науки. – 2004. – № 4. – С. 144–148.
10. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде / Пер. с фр. – М. : «Инвест-ППП», СТ «ППП», 1996. – 240 с.

Summary. The article deals with projection myth, mythological image on artwork. The problem is relatively fresh in literary criticism and needs a new approach. Mythopoetics manifests itself in different layers of creativity. Especially it saturated with mythopoetical images is poetry 'Silver Age' and in particular the lyrics of M. Voloshin. This article aims to extended analysis of mythopoetical images in poetry Voloshin on the book 'Years of Pilgrimage'. Creating his poetic reality, Voloshin transforms ancient Greek mythology, ancient Eastern mythology and Christian mythology, and also creates its own cosmogonic myth. Important place in the system of myth poetical images in Voloshin's poetry occupies an image of the Sun. He is the hero of the poem of the same name, appears in the images of ancient gods, it becomes part of the Christian symbolism embodied in the image of the princess of the Sun – Taiah. The celestial symbols occupy a large place in the work of the poet. There are numerous constellations, the Milky Way, the Moon, the Saturn and the original author's metaphors in the lyrics of Voloshin. The poetry of Voloshin is saturated with mythological images: nymph, Erinyes, Dionysus, Actaeon, Psyche, Ariadne, Persephone, Demeter, Sekhmet, Antigone, Hercules, Styx, Gryphon, Pithon, Gaia, Apollo, Orestes, Zeus, Andromeda, Perseus, Oedipus, Orpheus, etc. Writer refers to the image of Jesus Christ as the incarnation of God by dying on the earth. The image of the Fallen Angel contrasted with it. Voloshin In his poetic creativity creates a special cosmogonic myth which is realized by means mythologemes: the Moment, the Eternity, the Stopped Time, the Path, space and of terrestrial space. The creativity of M. Voloshin is a promising source of for further literary research including in myth poetics.

Key words: *mythopoethic image, myth, mythologeme, solar symbolism, cosmogony.*

Отримано: 19.07.2014 р.

ДИАЛОГИЗМ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА В ЛИРИКЕ Н.А. НЕКРАСОВА 1860-Х ГОДОВ

Предметом дослідження стали жанрово-стилістичні форми діалогічності в ліриці М. Некрасова 1860-х років. Вдалося з'ясувати, що вірші М. Некрасова, в яких йдеться про значення епохи і «людини 40-х років», є системою «художньої комунікації» літературного героя зі Світом, що дозволяє говорити про пріоритетність діалогізму як естетичної стратегії автора.

Ключові слова: діалог, антропологізм, художня форма, діалогізм, «люди 40-х років», художня комунікація, М. Некрасов.

Одним из путей актуализации заложенных в литературный текст смыслов является прочтение его в свете теории диалога. Вслед за М.М. Бахтиным мы сегодня рассматриваем диалог как тенденцию художественного мышления, исходя из «диалогической» природы творческого сознания и слова в истории литературы и культуры в целом [1]. Эстетика М.М. Бахтина – это ключ к исследованию диалогичности слова, диалогичности высказывания, постижению диалога текстов в «большом времени» и «бесконечного и незавершимого диалога» культур, культурных сознаний, запечатленных в текстах. Бахтинская эстетика дала новый мощный импульс для углублённого изучения классики и постижения всего мегатекста мировой литературы.

По наблюдению М.М. Гиршмана, за последние десятилетия из второстепенного момента поэтической техники диалог стал рассматриваться «в качестве одного из возможных языков описания и осмысления специфики словесно-художественного произведения» [2, 8]. Это положение коррелирует с идеей М.М. Бахтина о том, что категория «диалога» приобретает мировоззренческий статус, формирующий и эстетическую позицию писателя, и те художественные формы, которые наиболее адекватным образом позволяют ее выразить. Предложенный М.М. Бахтиным подход сохраняет за диалогом статус реального жизненного отношения и одновременно расширяет смыслы самого понятия «диалог», которые охватывают огромную сферу отношений, обладая при этом разной степенью выраженности.

Таким образом, используя возможности диалогического подхода, сегодня можно проникнуть в более глубокие пласты художественного текста, изучая его поэтику, структуру художественного образа. Предметом нашего исследования станет диалогическое начало и формы его поэтического воплощения в лирике Н.А. Некрасова 60-х годов.

Поэзия Некрасова исследована, казалось бы, достаточно полно. Нет сомнения, что фундаментальные работы В.Е. Евгеньева-Максимова, М.М. Гина, А.М. Гаркави Б.О. Кормана, Г.В. Краснова, Н.Н. Скатова, М.В. Теплинского и других некрасоведов являются солидным достижением литературоведческой науки. Однако само творчество Н.А. Некрасова образует настолько мощное смысловое поле, авторская индивидуальность настолько неповторима, что процесс его изучения можно считать неисчерпаемым. На современном этапе изучения поэзии Н.А. Некрасова продуктивным, на наш взгляд, является исследование её диалогической природы, которая стала «одним из самых действенных средств формирования поэтической мысли» (В.В. Фёдоров) поэта.

Диалогичность как реальный жизненный акт и как художественно-стилистический приём характерна для некрасовской поэзии ещё с 1840-х годов. Поэт часто использует прямые обращения к Музе, родной земле, буре, матери, возлюбленной, вельможе и т.д. Некоторые стихи обретают форму буквального диалога, скажем, «В дороге», «Поэт и гражданин», «Школьник», «Знахарка», «Песня Ерёмушке» и другие. Однако в 60-е годы диалогизм становится важнейшим фактором проявления лирического Я поэта. Объясняется это, на наш взгляд, тем, что, во-первых, наступило время предварительного итога той общественной работы, которую проводила русская прогрессивная общественность, участвуя в обсуждении вопросов об отмене крепостного права и либерализации российской жизни вообще. Во-вторых, свобода крестьян вызывала не меньше вопросов, и одним из главных был: действительно ли изменилась жизнь крестьянства после 1861-го года? Это были непростые вопросы, но для Некрасова они пришлись ко времени ещё и потому, что поэт вышел на определённый жизненный рубеж. Ему исполнилось сорок лет, а ожидаемой стабильности не предвиделось: потеря друзей и единомышленников, аресты ближайших соратников, угроза, а затем и окончательное закрытие любимого детища – «Современника», что подтолкнуло поэта «исторгнуть неверный звук у лиры». Этим воспользуются не только враги, усилившие травлю поэта, скажем, князь В.П. Мещерский, опубликовавший брошюру «Десять лет из жизни редактора журнала». Бывшие сотрудники «Современника» М. Антонович и Ю. Жуковский, не приглашённые Некрасовым в обновлённые «Отечественные записки», также в 1869 году

выпустили пасквиль на Н.А. Некрасова – «Материалы для характеристики русской литературы». К тому же ставилось под сомнение всё дело его жизни. В печати, и не только враждебной Некрасову, но и в демократических изданиях, таких как «Русское слово», а затем и «Дело», утверждалось мнение, что Некрасова нельзя называть «народным поэтом», потому что он «только берёт на откуп народные слёзы» [5, 302], а сам остаётся барином по сословной поведенческой модели.

Фактически, Н.А. Некрасов вышел на рубеж осмысления проблемы «Я и Мир». Диалогизм обретает у поэта онтологический статус, выполняя при этом референтную художественную функцию. Поэт находит и те художественные формы, которые наиболее адекватным образом позволяют ей актуализироваться. В итоге появляется замысел большого эпического полотна о состоянии пореформенной Руси, которое поэт писал до конца жизни, и лирические диалоги в стихах.

Достаточно первого прочтения стихотворного блока поэтического наследия Н.А. Некрасова 1860-70-х годов, чтобы прийти к заключению, что все стихи (подчёркиваем – все!) строятся как адресованная реплика, или как диалог с разными адресатами, или как автодиалог. Среди нескольких важных для поэта тем, выделим одну, которая обретает для него статус актуальной – исторические итоги общественной деятельности «человека 40-х годов». Надо отметить, что интерес к эпохе и типам предшествовавшего реформам десятилетия был у русского общества постоянным. Но одни стали обвинять это поколение в консерватизме и требовать, чтобы оно сошло со сцены и не мешало развитию прогресса. Другие инкриминировали ему в вину порождение «нигилизма» 60-х годов. Эту тему поднимали многие писатели, пережившие эпоху общественного подъёма, испытывавшие влияние В.Г. Белинского, а в 1860-е годы оказавшиеся в разных общественных лагерях. А.Ф. Писемский пишет роман «Взбаламученное море», «Люди сороковых годов». Ф.М. Достоевский рисует этот тип в романе «Бесы». Поднимают антинигилистическую тему Н.С. Лесков в романах «Некуда», «Обойденные», «На ножах», «Соборяне», В.П. Ключников в романе «Марево», В.В. Крестовский в романах «Панургово стадо» и «Две силы». Характеристику человека 40-х годов и оценку его исторической роли мы найдём в критике журналов «Отечественные записки», «Дело», «Русский вестник». Этот ряд можно продолжить, но для нас важен исторический факт, всеми признанный: «без людей 40-х годов не было бы людей 60-х» [4, 20]. Однако, если этот вывод не вызывал ни у кого возражения, то часть интеллигенции, например, разделявшей мнение журналов «Дело», была убеждена, что время людей 40-х годов прошло и им пора замолчать и уступить место новым деятелям.

То, что Н.А. Некрасов активно включился в диалог о значении эпохи 40-х годов, было естественно. Он не просто относился к этому поколению, он был одним из его харизматичных лидеров, словом, как делом, приближавшим смену исторических вех. Однако поэт отнюдь не считал свою миссию выполненной. Новое время ставило новые задачи перед певцом, но в антропологическом формате они оставались прежними. Говоря его же словами, «на место сетей крепостных люди придумали много иных». Как поэту, мышление которого характеризовалось высокой степенью сочетания личностного и общественного, Некрасову важно было подчеркнуть внутреннюю причастность людей 40-х годов к современности. Социально-психологический портрет общественного типа 40-х годов Н.А. Некрасов репродуцирует в ряде стихов, чтобы, очевидно, подчеркнуть различие типов той эпохи и выделить в отдельную категорию Поэта, не прекращающего свою Прометееву работу.

Человеку 40-х годов Н.А. Некрасов посвящает целый ряд стихов: «Человек 40-х годов», «Сцены из лирической комедии «Медвежья охота», «Зачем меня на части рвёте», «Элегия», «Сыны «народного бича»...», «Баюшки-баю», «Отъезжающему», «Уныние», «Тургеневу» и другие. Следует отметить, что в лирике поэта представлено три типа сознания человека 40-х годов. Первый – это тип «честного либерала», «лишнего» человека – «герои слова, а на деле – дети». Второй – «великосветский либерал», воспользовавшийся реформами, заполучивший доходное место. Третий – «горемыка-певец», не знавший свободы ни тогда, ни теперь.

О людях и времени 40-х годов ведут между собой разговор два героя «Медвежьей охоты», представители той эпохи – Миша и Пальцов. Первый тип – «чистоплотный либерал», или «лишний человек», или «аристократ, гуляка и лентяй», в котором Пальцов узнал себя, замечательно охарактеризован Мишей. Снисходительный тон, которым он говорит об этом типе, вызван тем, что «реального усилия» для борьбы со злом, с грязью жизни либерал «не делал никогда». Но его стоит уважать только за то, говорит герой Некрасова, что он «...стоял перед отчизною, // Честен мыслью, сердцем чист, // Воплощённой укоризною, // Либерал-идеалист» [3, 17].

Удивительным по откровенности является стихотворение «Человек 40-х годов». Это уже монолог самого либерала, самооценка которого перекликается с мнением Миши: «Я добр, я честен; я служить // Не соглашусь дурному делу». И хотя, как говорит он о себе: «Я не продам за деньги мненья», однако гражданская смелость всё же ему не свойственна: «Но иногда пройти сторонкой // В вопросе грозном и живом, // Но понижать мой голос звонкий // Перед влиятельным лицом – // Увы! вошло в мою натуру!» [3, 27]. Такое поведение он объясняет жестоким жребием «рождён-

ных в двадцать пятом году и около того»: «Не от рожденья я таков, // Но я прошёл через цензуру // Незабываемых годов» [3, 27].

По этой же причине Миша из «Медвежьей охоты» также берёт под защиту этот общественный тип 40-х годов: «Кто выдержал то время роковое, // Есть от чего ему и отдохнуть» [3, 18].

О самом времени Миша говорит так:

То время, как слова «свобода», «гласность»,

.....

Не слышались и в шутку между нами.

Когда считался зверем либерал,

Когда слова «общественное благо»

И произнести нужна была отвага,

Которую никто не обладал! [3, 14]

Н.А. Некрасов, хорошо прочувствовавший на себе цену слова «свобода», являл собой единство двух эпох и, конечно, как никто, понимал и различие между ними. Однако, в отличие от поколения, сформировавшегося в предреформенные годы, не пострадавшего от последних судорог николаевского режима, он понимал, что пережить ту эпоху и остаться хотя бы честным либералом – уже стоит уважения. Откуда у поэта желание взять под защиту «диалектика обаятельного»? Ведь в поэме «Саша» 1856-го года Н.А. Некрасов, фактически, высмеял этот тип, от которого не ожидал реальной пользы в решении вопроса об отмене крепостничества. Ответ мы найдём в стихотворениях, так называемого, покаянного цикла: «Недолгая нас буря укрепляет, // Хоть ею мы мгновенно смущены, // Но долгая – навеки поселяет // В душе привычки робкой тишины» [3, 40].

И когда герой стиха «Человек 40-х годов» говорит о себе: «гибнуть жертвой убежденья я не могу... я не могу», то в контексте всего сказанного это двойное «я не могу...», произносимое столь откровенно «человеком 40-х годов», звучит трагично. Знаковым, на наш взгляд, будет оправдание «честного либерала» 40-х годов в «Медвежьей охоте»: «Не предали они – они устали // Свой крест нести» [3, 18].

Тот же герой, обращаясь к современной молодёжи 60-х годов, готовой осудить предшественников за нерешительность действий, предупреждает: «Но, кто твоё держал когда-то знамя, // Тех не пятнай!» [3, 18].

Если Пальцов представляет тип «диалектика обаятельного», то Миша, скорее, «великосветский либерал», «друг народа, друг наук» и в «комитетах заседает». Он при должности, «здоров до избытка, шутник, хохотун», как сказано о нём в ремарке [3, 5], но благодарен 40-м годам за тот «перл», который остался в его душе, тот урок, «Что можно личным горем не страдать // И плакать честными слезами» [3, 21]

Воздавая должное общественным деятелям 40-х годов, поэт, на наш взгляд, стремился соединить две эпохи, столь близкие между собой и, в то же время, уже отдаляющиеся друг от друга. Поскольку историческим итогом 40-х годов стали 60-е, то диалог между ними был необходим во имя достижения одних и тех же целей: продолжения социальных преобразований, ибо общим оставался антропологический детерминант. В контексте общей интенции творчества Н.А. Некрасова 60-х годов, («Я и Мир») проблема «человека 40-х годов» реализуется в модусе «Я и Социум». Диалог как путь к взаимопониманию и самопознанию в обществе обретает у Н.А. Некрасова соответствующие жанрово-стилистические формы выражения: «Медвежья охота» – сцены из лирической комедии, «Человек 40-х годов», «Зачем меня на части рвёте...», «Элегия», «Сыны «народного бича»...» – исповедальный монолог, обращённый к читателю не как к пассивному адресату, а как собеседнику, настроенному на общую эмоциональную волну. Следует отметить, что монологи Н.А. Некрасова построены так, что в них чувствуется участие голоса-собеседника: стихотворение – ответ на реплику или точку зрения собеседника. В этом смысле стихи Некрасова выступают как событие или, по М. Бахтину, как событие в великом диалоге эпохи о путях и участниках одного из этапов исторического пути России. Следует учесть ещё один важный фактор: Некрасов был журналистом, а это значит, что отклик читателя был для него очень важен. Диалог с читателем, ориентация на его интерес диктовали стратегию творчества поэта. В целом же, можно сделать вывод, что мы наблюдаем систему «художественной коммуникации» литературного героя Н.А. Некрасова с Миром, что позволяет рассматривать стихи поэта как важное свидетельство антропологической ситуации в России 60-х-70-х годов XIX века.

Список использованных источников

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. [Изд. 4-е.] / М.М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.
2. Гиршман М.М. Литературное произведение в свете философии и филологии диалога // Поэтика и риторика диалога : [сб. науч. статей к юбилею профессора Т.Е. Атухович]. – Гродно : ГрГУ им. Я. Купалы, 2011. – С. 8–17.

3. Некрасов Н.А. Полное собр. соч. и писем: в 15-ти т. / Н.А. Некрасов. – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1982. – Т. 3. – 512 с.
4. Шелгунов Н.В. Люди 40-х и 60-х годов / Н.В. Шелгунов // Дело. – 1869. – № 9. – С. 20–62.
5. Языков Н. (Шелгунов Н.В.) Заметка о русских литературных идеалах / Н. Языков // Дело. – 1878. – № 5. – С. 300–330.

Summary. The subject matter of the research is the genre and stylistic forms of the dialogism in the lyrics of the 1860th years. On the modern level of the poetry study by N. Nekrasov the research of its dialogical nature is rather productive, while it has become one of the effective means of the poet's poetical thought formation. The actuality of this approach can be explained by the fact that with this poet the dialogism obtains an ontological status while performing the referent artistic function.

Dialogism as a real life act and as an artistic and stylistic method was a characteristic feature of Nekrasov poetry since 1840th. But in the 60th dialogism became an important factor of the poet's lyrical self revelation. It could be motivated by the fact that the poet reached the level of comprehending of the problem "World and Me". The poet discovered those artistic forms which allowed this problem implement itself in the most adequate form. In fact, all N.Nekrasov's poems are built as an addressed replica, as a dialogue with different addressees or as a self-dialogue. Among several important themes one is singled out as the most topical – it's the historical summary of the public activity of "the man of the 40th". The fact that the poet actively joined in the dialogue about the 40th epoch meaning was rather natural while he was not just the representative of this generation, but one of its leaders. It was important to him to show the 40th people inner complicity in the modernity. Paying respects to the public figures of the 40th, the poet tried to unite two epochs which were close to each other and at the same time which were in the process of drifting away from each other. That's why, as the poet probably thought, they needed a dialogue, as their historical aim was the same: the continuation of the social changes, as they had the anthropological determinant in common. The results of the research show that the poems by N. Nekrasov, which deal with the meaning of the epoch and «a person of 40th», make the system of the "artistic communication" of the literary character with the World, and this allows us to speak about the priority of the dialogism as the main author's strategy

Key words: *dialogue, anthropologism, artistic form, dialogism, «a person of 40th», artistic communication, N. Nekrasov.*

Отримано: 22.07.2014 р.

УДК 821.111(73)К-3.09

Костенко Г.М.

ВПЛИВ ДЖ. КОНРАДА НА АМЕРИКАНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ (ФІЦДЖЕРАЛД, ХЕМІНГУЕЙ)

Парадигмою дослідження є вплив, який справила письменницька манера Конрада на наступні покоління англійських і особливо американських літераторів. Метою дослідження стає аналіз літературних паралелей між "Серцем темряви" Конрада, романом Ф.С.Фіцджералда "Великий Гетсбі" і оповіданням Хемінгуея "Вбивці".

Ключові слова: *письменницька манера, творча спадщина, "особа від автора", "точка зору", романтичний герой.*

Парадигмою дослідження є вплив, який справила письменницька манера Конрада на наступні покоління англійських і особливо американських літераторів, питання, що не одержало достатнього висвітлення у вітчизняному літературознавстві, що й обумовлює актуальність статті. Метою дослідження є аналіз літературних паралелей між «Серцем темряви» Конрада, романом Ф. С. Фіцджералда «Великий Гетсбі» і оповіданням Е. Хемінгуея «Вбивці».

Серед наукових праць, присвячених впливу Конрада на англомовних літераторів, можна згадати тільки монографію А. Н. Горбунова «Романи Френсіса Скотта Фіцджералда» (1974), в якій він досліджує паралелі між ранніми творами Конрада і романом Ф. С. Фіцджералда «Великий Гетсбі», та роботи Л. Ахмечета, присвячені концепції людини у Джозефа Конрада і американських письменників (Фіцджералд, Хемінгуей, Фолкнер). Л. Ахмечет видзначав спільне трагічне світовідчуття в Конрада й американських літераторів: «Для Хемінгуея і Конрада залишається непохитним кодекс людської поведінки: вірність обов'язку і самому собі, мужність і професійна

майстерність. Хемінгуей міг би сказати словами Конрада: «Людина – трудівник. Це єдине, на чому вона тримається». Образи умілих рибалок, матадорів, боксерів Хемінгуей створює з такою ж любов'ю, з якою Конрад змальовує образи досвідчених моряків. Фіцджералд цінує в людині чесність, щирість, душевну чистоту, здатність мріяти і прагнути до своєї мрії. Оскільки, за Фіцджералдом, ці якості притаманні юності, письменник гостро сприймає тему юності в Конрада, особливо захоплюється юними героями англійського письменника» [1].

У зарубіжному літературознавстві питання про вплив Конрада на творчість таких відомих майстрів слова, як Ф. С. Фіцджералд, Е. Хемінгуей і В. Фолкнер, почало привертати увагу дослідників ще з 1950-х років. Р. У. Столлмен у статті «Конрад і Великий Гетсбі» (1955) виділяє кілька конрадівських тем у романі «Великий Гетсбі», серед них ідея про прогнилий світ, вірність і моральні проблеми поведінки [7, 5-12]. Дж. Тейл у статті «Наратор як герой» (1957), порівнюючи романи «Серце темряви» і «Великий Гетсбі», відзначає подібну рису їх композиції, яка будується на процесі пізнання героєм самого себе через розуміння інших людей, хоча результати цього процесу різні: «Відкриття Ніка є ані метафізичним, ані жахливим, як у випадку з Марлоу, хоча в ньому теж наявний смуток» [8, 69].

У роботі «Псевдоніми Христа в сучасному романі» (1962) Е. М. Мослі розширює літературну парадигму впливу Конрада на американську літературу, додаючи до ряду Куртц-Гетсбі Оле Андерсона з оповідання Е. Хемінгуея «Вбивці», відзначаючи, однак, що персонажі в літературі після Другої світової війни швидше схильні відкривати порожнечу (nothingness) [5, 134]. Продовжуючи цю тему, М. С. Рейнолдс у статті «Конрад, Фіцджералд і Хемінгуей» (1984) підкреслює, що саме в Конрада обидва американські письменники навчилися маніпулювати «точкою зору», а в передмові Конрада до його роману «Негр з "Нарциса"» Фіцджералд і Хемінгуей побачили обґрунтування власної манери викладу: представити все, як бачиш, не прикрашаючи і не додаючи [6, 232].

Невипадково саме події Другої світової війни, які викликали розпад колоніальної системи і перегляд багатьох пріоритетів у сучасному світі, відродили інтерес до творчої спадщини Конрада, письменника, який одним із перших визнав той факт, що людина від природи не є доброю чи злою, ці дві сутності перебувають у рівновазі, але зовнішні обставини можуть порушити цю стійку відповідність, що призведе до драматичних наслідків (як в оповіданні «Аванпост прогресу»).

У «Серці темряви» Конрад дає зрозуміти, що джерела зла варто шукати не тільки в сучасному буржуазному суспільстві з його прагненням до накопичення, оскільки тяжіння до багатства, наживи й грабежу за рахунок інших людей не є відкриттям ХІХ століття; коріння його сягає вглиб століть. Невипадково на перших сторінках роману згадується епоха початку колоніальних завоювань, часу Френсіса Дрейка і Джона Франкліна. Такий процес розвитку цивілізації є незворотним і в чомусь навіть зумовленим. Проте одна фраза автора, людини, яка своїми словами передає історію з життя Марлоу, головного оповідача роману, яку він колись почув від нього самого (манера подвійного викладу – один з оригінальних прийомів письменника), змушує читача глибше вдуматися в те, що відбувається на сторінках книги: «Один корабель дуже схожий на інший, а море завжди те ж саме» [3, 67].

Історія повторюється: сьогодні Британія завойовує чужі землі, а приблизно 2000 років тому римські легіони топтали землю Британії. «Але тьма була тут вчора», – говорить Марлоу [3, 30]. Ці люди одними з перших зіткнулися з темрявою; і Марлоу бачить певні паралелі між долею якого-небудь римлянина в тозі, який опинився в центрі незбагненого, і тим, що сталося з Куртцом, людиною, яка стала головною метою подорожі Марлоу і в образі якого певною мірою втілилася ідея пошуків героєм Конрада самого себе, осягнення свого призначення, своєї суті. Марлоу весь час хоче змусити своїх слухачів побачити те, що бачив він, відчути всю неясність навколишньої дійсності, темряви, що, здавалося, проникає з минулого в його сьогоднішнє.

Образ Куртца, безсумнівно, сполучна ланка всього оповідання і його рушійний стрижень. Не можна не відзначити оригінальний прийом розкриття особистості цієї людини. Ще задовго до зустрічі з Куртцом Марлоу з того, що йому вдається дізнатися про Куртца, намагається відтворити його образ. Спочатку це неясне відчуття тривоги, попередження про майбутню зустріч зі слабкохарактерним, лицемірним, короткозорим дияволом, божевільним від жадібності і жорстокості. Потім Куртца характеризують люди, які знали його тією чи іншою мірою. Бухгалтер говорить про нього, як про чудову людину, яка далеко піде; керівнику станції від спілкування з Куртцом тривожно і не по собі; виробникові цегли він здається надзвичайно обдарованою людиною.

Суперечливі судження лише підтверджують незвичайність людини, яка відправилася вглиб джунглів і зуміла стати кращим здобувачем слонової кістки. Проте ще один факт стає своєрідним пророцтвом долі Куртца – смерть Фреслевена від руки дикунів, смерть людини, яку всі вважали найбільш витриманою і спокійною, але після двох років, проведених у джунглях, нікого не здивувала його невинуватена жорстокість по відношенню до старого дикуна, поштовхом до чого стала суперечка з приводу двох курок. Нікого особливо не дивує і частокіл з голів навколо житла Курт-

ца, єдиним коментарем Марлоу є зауваження про відсутність будь-якої вигоди від цього. Вигода переважає над людським життям, яке, у свою чергу, постійно змінюється під впливом оточення.

Хто ж головний герой цього твору? З одного боку, це, безсумнівно, сам Куртц, Марлоу звертає всю увагу читача на розкриття таємниці цієї людини, сам залишаючись у тіні. Але, з іншого боку, істина, яку Куртц зрозуміє лише перед смертю, для Марлоу очевидна і зрозуміла – нехай не з самого початку, але й не перед кінцем. Однак усвідомити сенс буття і призначення людини йому допомагає зустріч з Куртцем. Таким чином, ці два персонажі поєднані в нерозривне ціле. Марлоу розуміє: якщо людина таких неабияких здібностей, як Куртц, змогла перетворитися на чудовисько, то яка ж доля чекає звичайного смертного, тому він не намагається ані виправдати, ані пояснити [3, 86].

Не схильний судити і Нік, головний оповідач роману Ф. С. Фіцджералда «Великий Гетсбі». А. Н. Горбунов зауважує, що, наслідуючи Конрада, Фіцджералд уводить у роман «особу від автора»; міркування й коментарі Ніка розсовують межі сюжету, до того ж його спогади дозволяють сконцентруватися на найголовнішому, і цими кількома важливими сценами роман нагадує п'єсу [2, 90]. Нік, подібно до Марлоу, вирушає в подорож, але це подорож іншого роду, де замість яскравих фарб і звуків африканських джунглів, постануть кіптява і сморід, завивання сирен машин і поїздів кам'яних джунглів Нью-Йорка, який так вабить і зваблює Ніка на початку його історії, щоб позбавити його останніх ілюзій про людину і сенс життя в кінці. Спостерігаючи Нью-Йорк з моста Квінсборо, Нік гостро відчуває таємницю та красу світу, які викликає це місто, але водночас він додає, що саме в цьому місті може трапитися все, що завгодно, навіть Гетсбі [4, 88].

Образ Гетсбі вибудовується за тією ж схемою, що й образ Куртца: від ненавмисної згадки в будинку Дейзі його імені і запитання «Який це Гетсбі?» до смерті Гетсбі від руки людини, що повірила всім марним пліткам про його провини. Як і Марлоу, Нік по крупницях створює свого Гетсбі, при цьому чуток і домислів, що оточують його героя більше, ніж правди.

Сестра Міртл Кетрін, від якої Нік отримує перші відомості про Гетсбі, називає його племінником або кузеном кайзера Вільгельма – ось звідки всі його гроші, впевнена вона [4, 42]. Гості в домі Гетсбі пліткують, що він німецький шпигун, і запевняють, що чули це від людини, яка виросла разом з Гетсбі в Німеччині; дівчата зі страхом у голосі запевняють, що Гетсбі напевно вбив людину. Перша зустріч Ніка з Гетсбі відбувається заочно, в повній темряві, і, простягаючи руку до темної води, Гетсбі ніби намагається до чогось дотягнутися. Він сам створив навколо себе темряву домислів і пліток з однією тільки метою домогтися здійснення своєї мрії – стати кимось у світі, повному можливостей, коли всі навколо впевнені, що завдяки своїм здібностям він повинен далеко піти. У цьому він також близький до Куртца, тому що прагнення до втілення спільних надій для обох героїв закінчується катастрофою.

Однак, на відміну від Куртца, Гетсбі, за визнанням Ніка, не було чого сказати [4, 82], і цей факт у перші тижні їх спілкування дуже розчаровував Ніка. При їх першому знайомстві на вечірці у Гетсбі Нік помічає, як ретельно вибирає слова Гетсбі; і пізніше, слухаючи його розповіді про неймовірне життя в Європі і військові подвиги під час Першої світової війни, Нік відчуває, як складно Гетсбі добирати слова (lift up words), які здаються відомими до банальності [4, 84-85]. Водночас, побачивши орден Чорногорії та ім'я майора Гетсбі на ньому, Нік розуміє, що все-таки частка правди в цій історії є.

Тільки здобувши повну довіру з боку Гетсбі, Нік дізнається правду про бідного фермерського хлопчину Джеймса Гетца, що захотів кращого життя і створив власну концепцію Джей Гетсбі, якій він був відданий до кінця [4, 126]. З одного боку, цей світ ілюзорний і штучний, як і світ Дейзі, повний запахів орхідей, музики і приємного веселого снобізму, за висловом Ніка [4, 194], але, з іншого боку, Гетсбі чесний у своїх помилках і задумах, втілюючи в життя загальну думку про те, що він повинен далеко піти, думку, яку втілював у життя і Куртц.

Чесність виділяє і Ніка з його середовища, при цьому ця риса характеру робить його неупередженим і щирим оповідачем, який не судить, а лише розповідає нам про події, очевидцем яких він мимоволі став, у чому можна спостерігати перегукування з образом Марлоу, яким ми бачимо його в романі «Лорд Джим», де оповідач представляє нам історію людини неабияких здібностей, яка зуміла виринути з безодні помилок і втілити мрію про певну гармонію на окремо взятій території. Але відданість своїй мрії стає й причиною загибелі Джима, так само як вірність своїй концепції людини, яким він хотів бути у сімнадцять років, знищує і Джей Гетсбі. Він заплатив високу ціну за те, що занадто довго жив з однією-єдиною мрією, – з гіркотою узагальнює Нік [4, 208].

Водночас в образі Джей Гетсбі Ф. С. Фіцджералд розвінчує ідею романтичного героя, як свого часу зробив це і Дж. Конрад. Романтична атмосфера оточує Гетсбі і його кохану Дейзі з самого початку. І всі ці романтичні домисли навколо минулого Гетсбі, як їх називає Нік [4, 57], і спів солов'я в саду Дейзі, і аварія на порозі будинку Гетсбі як натяк на майбутню катастрофу. Проте вся ситуація з розбитою машиною після вечірки Гетсбі представлена автором швидше гумористично – двоє гостей напідпитку в машині, і за кермом виявляється саме той, хто нічого не

розуміє в механіці, за його власним визнанням. Так само нічого не розуміє в механіці людської долі і Гетсбі, який мав намір повторити минуле і зазнав нищівної катастрофи всіх своїх ілюзій. І правильним для нього, як і для героя Конрада, було б померти зі словами «Жах, жах» на вустах, а не з іменем його легковажної коханої. Проте Ф. С. Фіцджералд у своєму романі якоюсь мірою втілює брехню, виголошену Марлоу при зустрічі з нареченою Куртца, про те, що саме її ім'я стало останніми словами її нареченого перед смертю. Гетсбі важче, ніж Куртц, звільніється від своїх ілюзій про любов і гармонію в світі.

Оле Андерсон з оповідання Е. Хемінгуея «Вбивці» – ще один приклад людини, яка пережила крах ілюзій. Як і Гетсбі, він пов'язаний з якимось незрозумілим бізнесом у Чикаго, за що його, можливо, і хочуть убити. Нік Адамс, що відправився попередити Оле про можливу небезпеку, практично нічого не знає про нього, і єдина інформація про Оле, яку він отримує від домогосподарки, – це те, що він приємний і милий чоловік. Як і Куртц, Оле Андерсон знає причину свого переслідування і не намагається боротися проти обставин, приймаючи долю, на відміну від Гетсбі, який мріє виправити минуле. Що споріднює героїв – це остаточне усвідомлення марності всіх зусиль на порятунк, якась безвихідь, яку не розуміють люди, що стали мимовільними свідками їхнього кінця. Слово «жах» зривається з губ Куртца перед смертю; щось жахливе передчувають Джордж і Нік, щось нестерпне в цьому пасивному очікуванні Оле й знанні, що неминуче наздожене його. Остання ж фраза Джорджа, здається, підбиває своєрідну риску під життям Оле Андерсона – «Краще про це не думати».

Таким чином, можна зробити висновок, що Конрад своєю своєрідною сполучуваністю особистої та об'єктивної точок зору, що допомагає по-новому поглянути на процес пізнання героями самих себе, оригінальністю тем морального пошуку і моральної відповідальності за скоєне справив великий вплив на наступне покоління американських письменників, особливо на Фіцджералда і Хемінгуея, які вчилися у нього дивитися на світ під іншим кутком зору. Це питання потребує подальшого вивчення у парадигмі літературного діалогу Конрада з поколінням англійських письменників другої половини ХХ століття, наприклад, з Вільямом Голдінгом або Гремом Грінном, які у Конрада перейняли ідею про непізнанну темряву людської душі.

Список використаних джерел

6. Ахмечет Л. Концепция человека у Джозефа Конрада и американских писателей (Фитцджеральд, Хемингуэй, Фолкнер) / Л.Ахмечет [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/ahmechet-konrad.html>.
7. Горбунов А. Н. Романы Френсиса Скотта Фицджералда / А. Н. Горбунов. – М. : «Наука», 1974. – 153 с. – (Серия «Из истории мировой культуры»).
8. Conrad J. Heart of Darkness / Joseph Conrad. – L. : the Penguin Books, 1983 [ed. with an introduction by Paul O'Prey]. – 121 p. – (Penguin Twentieth Century Classics).
9. Fitzgerald F. S. The Great Gatsby [including an interview with Baz Luhrmann] / F. Scott Fitzgerald. – L. : Picador, 2013. – xx, 234 p.
10. Moseley E. M. Pseudonyms of Christ in the Modern Novel / Edwin M. Moseley. – Pittsburgh : Univ. of Pittsburgh Press, 1962. – 231 p.
11. Reynolds M. S. Conrad, Fitzgerald and Hemingway / Michael S. Reynolds // Joseph Conrad Today. – 1984. – No. 9. – P. 232.
12. Stallman R. W. Conrad and The Great Gatsby / Robert W. Stallman // Twentieth Century Literature. – 1955. – No. 1. – P. 5-12.
13. Thale J. The Narrator as Hero / Jerome Thale // Twentieth Century Literature. – 1957. – No. 3. – P. 69-73.

Summary. The paradigm of the research lies in the influence of J. Conrad's writing manner on the following generations of English and especially American writers, the question that hasn't been considered properly in the Ukrainian literary studies. This fact proves the article's topicality. The purpose of the study is the analysis of literary parallels between Conrad's "Heart of Darkness", F. S. Fitzgerald's "The Great Gatsby" and E. Hemingway's "The Killers". The very events of World War II, resulting in the colonial system's collapse and re-consideration of the majority of priorities in the modern world, have restored the interest in Conrad's creative heritage. In his "Heart of Darkness", Conrad explains that the roots of evil do not lie in the modern bourgeois society.

Following Conrad's ideas, Fitzgerald introduces the "author's personality": like Marlow, Nick creates his own Gatsby with the help of rumours and gossips that exceed the truth. At the same time, Fitzgerald dethrones the idea of a romantic hero, just like Conrad in his time. Ole Anderson from Hemingway's "The Killers" is another example of a person who experienced the crash of illusions and doesn't try to fight against circumstances. Ole accepts his fate, while Gatsby dreams to change the past.

Both characters are united by the thought of all their efforts' failing in attempt to survive, by some kind of irreparability which people who happen to witness their end can't understand.

Thus, it is possible to conclude that Conrad by his peculiar unity of a personal and objective points of view, which help consider the process of the characters' self-identification in a new way, by original themes of moral quest and moral responsibility for everything done, made a great influence on the following generation of American writers, especially on Fitzgerald and Hemingway, who he taught to look at the world from another angle. This question requires a further consideration, in the paradigm of literary dialogue between Conrad and the English writers of the second half of the XX century, for example William Golding or Graham Greene, who inherited Conrad's idea of the incognizable darkness of a person's soul.

Key words: *literary manner, creative heritage, the "author's personality", "point of view", romantic hero.*

Отримано: 24.07.2014 р.

УДК 821. 111-3.09

Кремінська О.О.

ВПЛИВ ВІКТОРІАНСТВА ТА ІНДУЇСТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ Р. КІПЛІНГА

У статті досліджуються взаємодія двох світів: вікторіанської Британії та світу індуїстської культури, висвітлюється вплив даної взаємодії на формування світосприйняття Р. Кіплінга. Особливості християнської моралі, верховенство честі та справедливості, взагалі норм цивілізованого британського суспільства дивовижним чином пов'язані в творчості Кіплінга із світом диких джунглів та індійських кварталів. Цей зв'язок неможливо не помітити саме тому, що сам автор є продуктом різних способів виховання, продуктом двох «світів», які постійно переплітаються у його творчості.

Ключові слова: *Р. Кіплінг, національна ідентичність, вікторіанство, міжкультурна взаємодія.*

Найактуальнішим сучасним питанням імагології є проблема «Свого», адже національна ідентичність, за Д.Наливайко, є складовою етнокультурної ідентичності, найважливішою функцією якої є самовизначення і самоорієнтація індивіда у світі [4, 94]. Метою даної статті є розглянути, як формувалася особистість Р. Кіплінга під впливом вікторіанства та індійської культури. Мета обумовила наступні завдання: окреслити коло понять, що пов'язані з проблемою національної ідентичності, та проаналізувати, як ця проблема реалізується Кіплінгом у його творчості.

Аналізуючи біографічні дані Кіплінга та його творчий доробок, можна стверджувати, що психологічний аспект національної ідентичності автора має два основних напрямки. Дозволимо собі їх умовно назвати конкретно-західний та помірковано-східний. Пояснимо, чому саме так. Захід цінується Кіплінгом більшою мірою: він вважає себе його відданим, слухняним сином, у той час як до культури сходу письменник ставиться із теплотою доброго друга та покровителя. Базуючись на даному припущенні, можемо помітити певну розбіжність у поглядах на роль письменника в літературі, на різні способи створення художнього світу у його творах. Така розбіжність пояснюється низкою факторів, один з яких і, певно, найзначніший – це приналежність Кіплінга до двох культурних пластів – культури вікторіанської доби та індуїстського світу. А.І. Хлебнікова висловлюється наступним чином стосовно двомірності кіплінгової свідомості та художнього методу: «Варто зазначити, що як метод Кіплінга, так і його еволюцію дослідники визначають, виходячи з різних художніх та світоглядних категорій, інколи другорядних, окремих, підпорядкованих; проте вихоплені з системи воззріль, вони перестають в достатній мірі характеризувати як самого митця, так і культуру, що він її репрезентує» [7, 2]. Також підстави для подібних тверджень дає майже цілковита відсутність суб'єктивістської позиції самого письменника щодо персонажів, які населяють його художній світ. Саме тут криється причина того факту, що Кіплінг – прибічник подієвості в літературі, а психологічний аспект, мотивацію вчинків своїх героїв він цілковито покладає на роздуми читача.

Проте, детальніше зупинімося на питанні взаємодії двох культур в творчості Кіплінга. Передусім слід пригадати, що становлення Кіплінга-письменника і Кіплінга-журналіста і взагалі як особистості відбувалось у 80–90-ті роки XIX століття – період розквіту вікторіанської Британії.

Зауважимо, що розглядаючи вікторіанство як історичну категорію у співвідношенні із постаттю письменника, ми не стільки розглядаємо її як період у світовій історії, скільки філософський пласт, що вплинув на світогляд саме Кіплінга-письменника. І Кіплінг-громадянин цікавить нас вже не в першу чергу. Отже, Британія вікторіанської доби диктувала свою політику та насаджувала імперську мораль ледь не всьому цивілізованому світу. Прагматизм, рішучість, безкомпромісність та, звісно, колоніальна політика – ось ключові поняття, за якими світ характеризував імперію. «Британія може геть усе» – ось гасло, яке відтоді і, можливо, по сьогодні панує у свідомості англійців. У своїй статті під назвою «Ред'ярд Кіплінг» О. Купрін такими словами описує вікторіанську Британію: «Країна, яка виробляє найкращу в світі сталь, яка варить найкращий у всьому світі ель, яка виготовляє найкращі біфштекси, яка виводить найкращих коней, яка створила священну недоторканість сімейного вогнища, яка винайшла майже усі види спорту...» [3]. І це лише аспект, який стосується більшою мірою економічного добробуту. А ось безпосередньо рядки, що описують вплив імперіалістичних настроїв на становлення особистості Кіплінга: «<...> лише така країна, країна мудрого та безсердечного егоїзму, залізної англосаксонської енергії, презирливої державної відособеності та жорстокої колоніальної політики, яка не має прикладів, країна, що пихато пише займенник «Я» з великої літери, проте яка ревностно оберігає кожну дрібничку старовини, починаючи з офіційного цілування руки в короля й закінчуючи гілкою гостролисту на різдвяному столі, – лише така країна могла породити свою теперішню національну славу – Редіарда Кіплінга» [3].

Однак поспішним та необачним буде твердження про те, що погляди письменника були спрямовані лише на ушлявлення англійського суспільства та його канонів. Недоброзичливці закидають Кіплінгу зраду британському народу, надмірне захоплення східною культурою, називають пробританським орієнталістом та використовують інші подібні формулювання на його адресу. Звісно, дані різкі твердження не потребують спростування, але ми, спираючись на аналіз творчого доробку письменника, можемо сказати наступне: Кіплінг – один із перших серед британських письменників, який відкрив екзотику Сходу, Індію зокрема, широкому загалу, і відкрив якнайліпше. Він додав новизни та яскравих барв, створивши цілковито новий художній світ. Кіплінг змусив сучасників мислити масштабно, доніс дух космополітизму до суспільства. Письменник був глибоко переконаний у позитивності впливу Британської імперії на свої колонії. З цього випливає, що індуїстсько-ісламське суспільство для Кіплінга – не зграя дикунів, як зображує його стереотипне мислення корінного британця, а кандидат у повноцінні члени світової спільноти. Таке ставлення, на нашу думку, продиктоване тісним зв'язком Кіплінга із Індією, із досконалим знанням мови, традицій та характерів людей.

Перші збірки автора «The Phantom Rickshaw» («Рикша-привид», 1885), «Plane Tales from the Hills» («Прості оповідання з гір», 1888), «Wee Willie Winkie» («Ві Віллі Вінкі», 1888) нерозривно пов'язані із реалістичними традиціями, але вони наповнені описами та роздумами про екзотичність Сходу, про загадковість душі людини, яка мешкає там від початку історії людства. Ця екзотичність настільки сильно виражена і така природня, що мимоволі набуває філософсько-ідеологічного змісту. Слова іншомовного походження, власні назви індійською мовою так часто вживаються, що підсвідомо читач відчуває себе частиною того світу, подекуди навіть не розуміючи змісту деяких слів, але просто відчуваючи їх. Ось короткий приклад для підтвердження: «*They were putting Punch to bed – the ayah and the hamal and Meeta, the big Surti boy, with the red-and-gold turban*» («Ваа Ваа, Black Sheep») [8] (Панча укладали сообца – айя, хамал и Мита, рослий молодой сурти в красном с золотом тюрбане) («Мэ-э, Паршивая Овца») [2]. Лише під час аналізу та дослідження значень незнайомих слів ми дізнаємось, що «айя» – це дівчина, переважно молодого віку, в деяких випадках дослівно перекладається як «незаймана», а «хамал» – слово, що має декілька варіантів перекладу, основні з яких «зірка» і «носильник». Проте читач, якого цікавить лише зміст, в більшості своїй не стане вишукувати значення та переклад слів, тому що, завдяки художньому методу Кіплінга видавати незнайоме за відоме, не відчує у цьому потреби.

Аналізуючи погляди літературознавців на творчість Кіплінга, зокрема М.В. Урнова [6], зустрічаємо ряд тверджень, які вказують на присутність християнських мотивів навіть у таких конкретно-орієнталістських творах, як «Книга Джунглів». Вбачається релігійний підтекст у значенні самого слова «книга». Натяк, таким чином, йде на біблійну «Книгу буття». Окрім цього, риси християнської моралі проглядаються в інших моментах вищезгаданої «Книги Джунглів», а саме: взаємодія людського начала і дикої природи, толерантне, навіть більш того – дружнє ставлення до братів наших менших та ряд інших особливостей. Безумовно, в контексті даних тверджень аспект метафоричності у «книзі Джунглів» дещо опускається нами. Присутністю християнсько-гуманістичних мотивів автор вкотре показав світові, що на тлі воєн, політичних непорозумінь, конфліктів, моральні принципи та любов до ближнього також мають місце, що взаємодія двох божественних начал – природи і людини – вічна.

Пояснимо, чому саме ми звернулись до християнської моралі в даному контексті. Християнська мораль є основою базових засад цивілізованого суспільства. Воно, як і казковий світ «Книги Джунглів», не може існувати без верховенства справедливості та гуманізму. З огляду на аналіз біографічних даних та творчого доробку Кіплінга можна зробити наступний висновок: суспільством, де моральні цінності є пріоритетними, письменник вважає британське суспільство. Звісно, це лише модель, і вищою мірою ідеалізована модель такого суспільства, проте Кіплінг – патріот, якому притаманна ідеалізація своєї країни та найоптимістичніші прогнози стосовно її політики та громадян. Безсумнівним є і те, що Великобританія своїм культурним розвитком деякою мірою може завдячувати своїм колоніям, адже взаємозв'язок між імперією та підкореними нею країнами наявний, і минути безслідно він не міг ні в якому разі. Індія є першою серед таких країн. Індуїзм та християнська мораль – ось складові, які зіграли вирішальну роль у професійному та особистісному становленні Кіплінга. Ледь не з молоком матері письменник всотав у себе дух Сходу, досконало вивчив мову, знав характери людей та причини їх вчинків. Беручи до уваги усі вищезгадані аспекти, помилкою було б допустити думку про те, що вірний син імперії не любив усього цього. Наведемо слова М. Тугушевої – авторки передмови до «Книги Джунглів»: «інші, найпрозорливіші, вже відзначали певну двоїстість людської та творчої позиції Кіплінга: його глибоку симпатію до індійців і абсолютну впевненість у моральній виправданості англійського колоніального володіння. Кіплінг дійсно жив у двох світах. Недарма в одному з найвідоміших його віршів «Мандалей» («Mandalay») так ностальгічно звучить: *Я тепер у себе вдома відслуживши десять літ, / Але кажуть, всім відомо: краще сходу – тільки схід!*» [5, 15]. Про усвідомлення себе індійцем не йдеться, але прихильність та повага до Індії – речі вельми вагомі, і вони присутні.

Окреслюючи основні аспекти, що відрізняють Кіплінга-орієнталіста від Кіплінга-вікторіанця, можемо цілком правомірним вважати твердження про те, що проіндійська спрямованість письменника, любов до народу продиктовані таким людським почуттям як жаль та глибокий смуток з приводу нещастя, які випали на долю людей індійського світу. Щодо Кіплінга-британця, повсякчас помічаємо негативну ноту в описі характерів та стилю життя колонізаторів. Звісно, апіорі це шляхетні люди вищої раси, але це не заважає їм чинити всупереч моралі та загальноприйнятим нормам, за якими живе цивілізоване суспільство. Почуття сорому за співвітчизників також присутне на сторінках творів письменника, але сором цей не нівелюється, вчинки не ховаються за фігуральними словами. Вся гірка правда, як вона є, розповідається Кіплінгом наче настановою молодому британському поколінню. Ось рядки із роману «Кім»: «...but his mother had been nursemaid in a Colonel's family and had married Kimball O'Hara, a young colour-sergeant of the Mavericks, an Irish regiment. He afterwards took a post on the Sind, Punjab, and Delhi Railway, and his Regiment went home without him. The wife died of cholera in Ferozepore, and O'Hara fell to drink and loafing up and down the line with the keen-eyed three-year-old baby. Societies and chaplains, anxious for the child, tried to catch him, but O'Hara drifted away, till he came across the woman who took opium and learned the taste from her, and died as poor whites die in India. His estate at death consisted of three papers— one he called his 'ne varietur' because those words were written below his signature thereon, and another his 'clearance-certificate'» [9] (... мати Кима була нянею в семье одного полковника и вышла замуж за Кимбола О'Хару, молодого знаменщика ирландского полка Меверикцев. Впоследствии знаменщик поступил на Синдо-Пенджабо-Делийскую железную дорогу, и полк его вернулся на родину без него. Жена умерла от холеры в Фирозпуре, а О'Хара начал пьянствовать и таскаться вверх и вниз по линии вместе с востроглазым трехлетним младенцем. Благотворительные общества и капелланы, беспокоясь за ребенка, пытались его отобрать, но О'Хара перебирался дальше, пока не встретился с женщиной, которая курила опиум. Он перенял от нее эту привычку и умер, как умирают в Индии неимущие белые. Ко времени смерти все его имущество сводилось к трем бумагам: одну из них он называл своим ne varietur, ибо эти слова стояли на ней под его подписью, а другую — своим «свидетельством об увольнении». Третьей была метрика Кима [1, 29]). Йдеться про молодого офіцера, який не знає, що робити зі своїм життям, проте ні в якому разі не намагається його присвятити дійсно корисним та шляхетним справам. Натомість він пиячить та переймає усі шкідливі звички людей, із якими його зводить життя. Кіплінг вказує на порожнечу та безцільність існування цієї людини і карає її смертю в молодому віці, показуючи приклад усім послідовникам колонізаторів, які повірили у свою виключність, «вищість» лише через те, що належать до господарів даної землі. Письменник твердо упевнений, що гарну долю та високу якість життя потрібно вистраждати, заробити і досягнути, що приналежність до білої раси дає всього лиш отой відсоток гарантії успіху, якого немає у представників інших рас.

Стосовно особи в контексті певної національності, тобто торкаючись безпосередньо причетності Кіплінга до нації, частиною якої він є, можемо з упевненістю стверджувати, що ідентифікує себе письменник виключно як англійця і дає це чітко зрозуміти всьому загалу. І це незважаючи на те, що процес самоідентифікації особистості з точки зору національної ідентичності започат-

ковується, як стверджують психологи, у молодшому дитячому віці, головним чином під впливом сімейного середовища, друзів, знайомих, однолітків, установ, в яких особистість набуває елементарних знань про світ, або ж, як у випадку Кіплінга, – його вихователів, у тому числі індіанців. Саме до них він відчував найглибшу приязнь. Цим самим пояснюємо і надзвичайну любов та повагу до даної культури.

Отже, засади гуманізму, християнської моралі, основні неписані закони, за якими мусить жити кожне суспільство і за якими, на думку Кіплінга, живе ідеалізоване ним британське суспільство, знаходяться у нерозривному зв'язку із світом ісламсько-індуїстської культури та національної свідомості. Такий конгломерат створив підвалини для формування особистості письменника та його самоідентифікації. Безліч нюансів супроводжують існування таких міжкультурних та міжнаціональних зв'язків, проте чітко зрозуміло одне: Кіплінг – корінний британець і гордий тим, що вірно служить своєму народу та королеві, але психологічне усвідомлення себе як частини обох націй – індійської та англійської – наскрізь пронизує його творчість і є аспектом національної ідентичності письменника.

Список використаних джерел

14. Кіплінг Р. Книга Джунглей : Романи, рассказы, стихотворения / [пер. с англ.] / Р. Кіплінг. – М. : Эксмо, 2007. – 800 с.
15. Кіплінг Р. Мэ-э, Паршивая Овца / Р. Кіплінг / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lib.ru/KIPLING/rasskazy.txt>
16. Купрін А.И. Редьярд Кіплінг / А.И. Купрін / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://az.lib.ru/k/kuprin_a_i/text_1908_kipling.shtml
17. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика : [наукове видання] / Д. Наливайко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
18. Тугушева М. [Предисловие] / М. Тугушева // Кіплінг Р. Книга Джунглей : Романи, рассказы, стихотворения / Р.Кіплінг; [пер. с англ.; предисл. М. Тугушевой]. – М. : Эксмо, 2007. – 800 с.
19. Урнов М.В. Кіплінг / М.В. Урнов // Урнов М.В. На рубеже веков : Очерки английской литературы. – М. : Наука, 1970. – С. 311-323.
20. Хлебникова А.И. Художественный мир «Книг джунглей» и «Сказок просто так» Р. Кіплінга : Дис. ... канд. филол. наук / А.И.Хлебникова. – Л., 1985. – 251с.
21. Kipling R. Vaa Vaa, Black Sheep / R. Kipling / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.telelib.com/authors/K/KiplingRudyard/prose/WeeWillieWinkie/blacksheep.html>
22. Kipling R. Kim / R. Kipling / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/ebooks/2226>

Summary. *The article examines the interaction between the two «worlds»: the world of Victorian Britain and Hindu culture, highlights the impact of this interaction on the formation of attitude of Rudyard Kipling .*

To this day there are contradictions between researchers creativity Rudyard Kipling about who is actually a British writer , « the singer of empire », «apologist of colonization “ or an ardent supporter of Eastern exoticism . We repeatedly stated that one of the most important places in the writer’s works takes account of the life and characteristics of the people who reports to the British crown. Dictatorial policy forced the Indians and other people who were also subordinate to the empire, to lose their life priorities and lead the whole timeserving lifestyle. Identity of people changed and it is an indisputable fact. With regard to the identity of the Kipling and more specifically , the source that generated it as an exponent of a certain kind of ideas , we can say that the basic element of its formation as a personality and identity in the public sphere was interaction between the two cultures. The main vector is the vector of the writer chanting imperialism and its classical foundations, generally, all moral – value sphere. Features of Christian morality, the rule of honor and justice, the general rules of civilized British society miraculously linked to Kipling’s creativity with the world of wild jungles and Indian quarters. This relationship can not be missed just because the author himself is a product of the different ways of education, the product of two “worlds” that are constantly intertwined in his work. Hinduism and Christian morality – components which played a crucial role in professional and personal establishing of Kipling.

Many nuances accompany the existence of cross-cultural and inter-ethnic relations, but one thing is clear: Kipling – native British and proud to serve his people and queen faithfully, but the psychological perception of him as part of the two nations – Indian and English permeates through his work and as an aspect of national identity of the writer, is an undeniable fact.

Keywords: *Rudyard Kipling, national identity, Victorianism , intercultural interaction.*

Отримано: 14.08.2014 р.

FATE AS A CONSCIOUS CHOICE OF PERSONALITY IN THE WORKS OF URBAN REFERRALS: PSYCHOLOGICAL AND TRAGIC ASPECT

У статті на матеріалі творів урбаністичного спрямування Т. Гарді, І. Нечуй-Левицького, Панаса Мирного та І. Франка простежуються типологічні збіги й розбіжності у реалізації мотиву долі. Робиться спроба проаналізувати психолого-трагічний ракурс концепту долі як свідомого вибору особистості.

Ключові слова: *концепт долі, психолого-трагічний ракурс, урбанізаційні процеси, народно-поетична образність.*

Psychological understanding of the phenomenon of human destiny, especially in terms of motive doom is a significant source for understanding the author's worldview. The defining features of "The Mayor of Casterbridge", "Jude the Obscure" by T. Hardy, "Nikolas Dzheria" by I. Nechui-Levytsky, "Prostitute" by Panas Myrny and "Cross paths" by I. Franko are the depiction of characters who want to know the meaning of life. T. Hardy and I. Nechui-Levytsky prefer psychological experience of characters, focusing on the problems of understanding the world. I. Denysiuk writes, that psychologism of XIX – XX ст. "стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову. Змінилися об'єкт спостереження, співвідношення героя і тла, сюжет, композиція, характер зображуваної події. Подія відбувається не зовні, а в душі людини" [1, 148]. Subject of this article is the concept of fate in the works of Thomas Hardy in correlation with Ukrainian fiction of the late nineteenth – early twentieth centuries.

Actuality of the article is determined by insufficiency of studying the component of T. Hardy's poetics. There are a lot of research works on Hardy's creativity in English and Ukrainian literary criticism, but there are no research on rethinking the concept of fate in his prose. The novelty of the article lies in the first attempt to look at the conceptual domain of T. Hardy in terms of religious, philosophical and artistic principles and to analyze prose of English writer in typological comparison with novels of I. Nechui Levytsky, Panas Myrny, I. Franko.

Analysis of Hardy's creativity was repeatedly envisaged by D. Harvey [6], S. Kaloshev [7], M. Millgate [8]. In Ukrainian literature heritage of I. Nechui-Levytsky, Panas Myrny, I. Franko was deeply analyzed by I. Denysiuk [1], S. Pavlychko [3] and others. But the works of these writers in comparative aspect have not studied yet.

The urban environment always affects human life. D. Harvey considers that city is the highest achievement of humanity that embodies knowledge in extremely complex, powerful and majestic physical landscape, and integrates social forces that can create amazing socio-technical and political innovation. However, it also is the center of poverty and neglect, deep dissatisfaction acute social and political conflicts, secret, unexplored places full of excitement and anxiety, freedom, opportunity and alienation, passion and restraint, cosmopolitanism and exclusive narrowness of views, violence, innovation and protests [6, 250].

European prose often reflects the urban environment as in the novel of XIXth century. City performs background locus and character at the same time. Considering the subject of city in Ukrainian literature, S. Pavlychko notes that "місто не є просто темою, топосом чи типом пейзажу. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя. Ця свідомість достатньо рафінована, вона вихована бібліотекою, а не природою, вона пізнала філософські сумніви, розчарування й біль самотності, алієнацію, внутрішню дисгармонію. В українській літературі з її закомплексованістю на народі, природній сільській людині, звернення до міста відбувалося особливо повільно й невпевнено. Мовно й соціально місто завжди було ворожим українцю" [3, 210]. Ukrainian mentality indicates hostility to the city. The process of urbanization is perceived as a violation of harmony peasant existence in nature.

Writers constantly interpret urbanization processes. They became interested in urban subjects since the farmers become massively flee from their villages to the city surrounding. T. Hardy, I. Nechui-Levytsky, Panas Myrny and I. Franko also contributed to this problem. Thus Panas Myrny contrasted town to village in "Prostitute" in such a way: "показався і місяць з-за гори – повний, червоний, неначе в бані паривсь. Сумно позирнув він крізь пил та куряву на людську біганину, на чудний гук міста. Не спить воно, та ще й не збирається спати. По кам'яних вулицях торохтять вошки, попід заборами снують люди, у кожній хаті горить світло; а великі будинки неначе в огні палають: з їх розчинених вікон ллються де співи, де

бренькіт... Почалося <...> городське життя <...> ночі. Село не знає його, бо не знає і тієї страшної задухи, що здійснюється удень з кам'яних улиць, з напечених сонцем стін, з тісних смердючих дворів і що не дає дихати, не дає жити <...> Примостившись на просторій просторості, серед широкого поля, укрите густими садками, оторочене кругом левадами, з річкою на краю, а іноді й посередині, – воно дише і вдень прохолодою. А вночі?.. Хоч би ставало тієї короткої літньої ночі на відпочинок після денної праці, бо не встиг заблизмати світ над землею, як уже й продираються хазяйські очі, уже здіймаються натомлені руки на працю. Не те у місті: там немає ні просторих левад, ні густих садків; там шматок місця потрібен під будівлю, котра б приносила більш користі, грошей” [2, 175–176]. Nowadays urbanization is global. The city changes people because there are many temptations. When Chrystyna went to the city searching for work before her appeared “невідомо наймитська доля... Яка вона: чи добра, чи лиха?.. Де вже добра?.. Хіба від добра киди людина рідну сторону і йде між чужі люди на їх робити, їм служити?.. Хилиться голова Христіна все нижче та нижче; падають сльози з очей все частіше та рясніше...” [2, 84]. City is a bearer of destructive start, embodiment of evil, it is something hostile that knocks out of the way of righteous. Writers envisage the problems of large cities in different angles. In the works of T. Hardy it is a problem of human existence and its fate in the urban environment (“The Mayor of Casterbridge”, “Jude the Obscure”, “Tess of the d’Urbervilles”). His works resonate with “Cross paths” by I. Franko, “Burlachka” by I. Nechui-Levytsky and “Prostitute” by Panas Myrny.

Hardy’s creativity reflects his desire to differentiate and to counter the phenomenon of urban and rural life. Author portrays rural idyll in all the fabulous uniqueness where city life is an integral part, although fatal. In a letter to R. Hagard he wrote that it brought unpleasant changes. Workers began increasingly to change their jobs, constantly moving. This problems led to unexpected consequences. Rural traditions were passed down from generation to generation and quickly had lost [4, 312–313].

“The Mayor of Casterbridge” is a significant stage in the development of Hardy’s realistic creativity. The main objective of T. Hardy is to show the reader the complexity of Henchard’s nature which can be obtained from the subtitle of the novel “The Life and Death of a Man of Character”. M. Millgate notes that it “sounds more strongly than ever before the note of overall moral fable and directly reflects the “wheel of fate” pattern of Michael Henchard’s rise and fall” [8, 233]. The author portrays the hero in all time and space distinctiveness, “and then surrounds him with sequence of classical, biblical and Shakespearean imagery that require him to be viewed as a heroic figure” [8, 233].

In “The Mayor of Casterbridge” two powerful forces are revealed. This is predestination, determined by character and incident which does not depend on the character. If we returned to the kind of tragedy by Schopenhauer, “we should say that this novel is of a mixed kind” [7, 103]. According to S. Kaloshev, “it is both blind fate and juxtaposition of characters that are at work here as major devices of forming the development of the plot” [7, 103]. This combination has made “The Mayor of Casterbridge” one of the most successful novels of T. Hardy.

The difference between “Jude the Obscure” and earlier novels of T. Hardy is the appearance of Jude’s essence in a whirlwind of sensations, feelings and thoughts. Jude was “a boy who could not himself bear to hurt anything <...> This weakness of character, as it may be called, suggested that he was the sort of man who was born to ache a good deal before the fall of the curtain upon his unnecessary life should signify that all was well with him again” [5, 13]. When Jude was at Christminster, he always raved about the children of University. He heard their sacramental words: “How shall we excuse the supine inattention of the Pagan and philosophic world, to those evidences [miracles] which were presented by Omnipotence? <...> The sages of Greece and Rome turned aside from the awful spectacle, and appeared unconscious of any alterations in the moral or physical government of the world” [5, 97]. When Jude realized that city emanates with nuisance and University is unattainable for him, “he began to see that the town life was a book of humanity infinitely more palpitating, varied, and compendious than the gown life. These struggling men and women before him were the reality of Christminster, though they knew little of Christ or Minster. That was one of the humours of things” [5, 141]. Or at the very moment when Sue and Jude were planning to get married, Sue seemed, “as if a tragic doom overhung our family, as it did the house of Atreus”, “or the house of Jeroboam” [5, 337]. Kiss Jude and Sue turned their lives. Returning home Jude realized: “that though his kiss of that aerial being had seemed the purest moment of his faultful life, as long as he nourished this unlicensed tenderness it was glaringly inconsistent for him to pursue the idea of becoming the soldier and servant of a religion in which sexual love was regarded as at its best a frailty, and at its worst damnation. What Sue had said in warmth was really the cold truth. When to defend his affection tooth and nail, to persist with

headlong force in impassioned attentions to her, was all he thought of, he was condemned IPSO FACTO as a professor of the accepted school of morals. He was as unfit, obviously, by nature, as he had been by social position, to fill the part of a propounder of accredited dogma" [5, 259].

The author stresses that in order to devote to chance fate, the man was pushed by the inability to calculate the consequences of personal actions with the rapid changes and relentless time trouble, more stringent in its consequences than in Chess Party, and also the feeling of indomitable strength of hostile social forces that hung over it and ready to attack at any mountain like an avalanche.

In Ukrainian literature a process of active creative research, establishing a new aesthetic and social ideals is observed. Diversifying forms of prose, modeling reality through the prism of confidence characters, directing the author's attention to the world of psychic experiences, raising issues such as the death of psychology, the psychology of crime, psychology of fear indicates a deepening of the existential problems of Ukrainian prose of the late nineteenth century.

The most creative organic method for I. Nechui-Levytsky, Panas Myrny and I. Franko was philosophical and aesthetic outlook component, which took knowledge of oral poetic tradition of national and international artistic practice. Assimilating the problem of universal importance, Ukrainian writers came up with their interpretation of the humanistic principles that united their creative writing with the best traditions of world literature, including prose of Thomas Hardy.

Regarding urban fiction we can identify the works of I. Franko. The author focuses on the internal factors of formation and development of the philosophical foundations of rights in urban society that influence values, its actions and deeds. When comparing the works of T. Hardy and I. Franko should be noted that the British writer inclined to psychological and emotional impact on the reader. Elements of social and psychological analysis only occasionally appear in his plot as unfurled factors of conflict. T. Hardy avoided objectively dispassionate approach to the fate of a man that was in the prose of Ukrainian writer. The writer looked at the reality from a higher point of view. Psychological picture of I. Franko is characteristic, because it is related to the writing skills of Panas Myrny. Characteristic features of I. Franko are such as identifying with society, looking at the world with his own eyes, going through his senses, keeping his value scale. His lexical structure is characterized by expressive folk and poetic imagery.

In the works of English and Ukrainian writers typological similarities that suggest a common image of the concept of fate and typological differences due to national, social, political and individual copyright reasons are observed. Comparative analysis of the works of English and Ukrainian writers from the perspective of the concept of fate makes it possible to distinguish national achievements against the backdrop of world literary process.

Список використаних джерел

1. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. О. Денисюк. – Львів : Академічний Експрес, 1999. – 280 с.
2. Мирний Панас. Повія / Панас Мирний // Збір. тв. : у 7 т. – К. : Наукова думка, 1969. – Т. 3. – С. 7–518.
3. Павличко С. Д. Теорія літератури / Соломія Дмитрівна Павличко. – К. : Основи, 2002. – 679 с.
4. Hardy F. E. The life of Thomas Hardy. 1840 – 1928 / Florence Emily Hardy. – London : Cambridge University Press, 1962. – 346 p.
5. Hardy T. Jude the Obscure / Thomas Hardy. – London : Penguin Popular Classics, 1994. – 498 p.
6. Harvey D. Consciousness and the Urban Experience / D. Harvey. – Oxford : Blackwell, 1985. – 470 p.
7. Kaloshev S. Predestination and Chance in Thomas Hardy's The Mayor of Casterbridge / S. Kaloshev // Научні трудове на русенския университет. – Република България, Руссе : Издателски център при Русенски университет "Ангел Кънчев". – 2010. – Том 49, серия 6.3. – С. 100–103.
8. Millgate M. Thomas Hardy. A Biography Revisited / Michael Millgate. – Oxford : Oxford University Press. – 2004. – 640 p.

Summary. This article envisages the typological coincidences and differences in realization of fate motive in "The Mayor of Casterbridge", "Jude the Obscure" by Thomas Hardy, "Nikolas Dzheria" by I. Nechui-Levytsky, "Prostitute" by Panas Myrny and "Cross paths" by I. Franko. Also makes an opportunity to analyze the problems linked to peculiarities of authors' realistic trade, specific interpretation of fate's idea, psychological and tragic perspective of concept fate as a conscious choice of the individual.

The typological parallels of creative works of T. Hardy, I. Nechui Levytsky, Panas Myrny and I. Franko found that they based on a combination of different styles and trends, including realism,

romanticism, naturalism, revealed the social reality in all its contradictions. They showed that social conditions and specific living environment shape the fate and character of the individual.

Taken in aggregate system of works T. Hardy, I. Nechui-Levytsky, Panas Myrny and I. Franko show that problem and subject complex blend their romance philology in the literary and artistic discourse of the late nineteenth – early twentieth centuries. Conceptual envisaging that formed the system of assessments and strategies of writers in understanding the past and present show that quite effective interpretative strategy of trying to research comparing the works of Ukrainian and foreign authors are conceptology discourse.

According to the typological characteristic, common image of concept of destiny, due to national, social, political and individual factors there are a lot typological differences in the works of English and Ukrainian writers. Comparative analysis of the works of English and Ukrainian writers from the perspective of concept of fate makes it possible to distinguish national achievements against the backdrop of world literary process.

Key words: *concept of fate, psychological and tragic perspective, urbanization processes, national poetic imagery.*

Отримано: 3.08.2014 р.

УДК 811.111'42 : 821.111

Кузнецова М.О.

ОНОМАСТИКОН ВТОРИННОГО ДИСКУРСУ АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ СУЧАСНОЇ МАСКУЛЬТУРИ (НА МАТЕРІАЛІ ЦИКЛУ РОМАНІВ ДЖ. Р. Р. МАРТИНА “A SONG OF ICE AND FIRE”)

У статті досліджено оніми вторинного дискурсу англomовних текстів сучасної маскультури. Проаналізовано ономастикон вторинного світу циклу романів “A Song of Ice and Fire” Дж.Р.Р.Мартіна; визначено, що у вторинному дискурсі оніми виконують функцію репрезентації фрагментів всесвіту, його вторинної концептуалізації реципієнтами.

Ключові слова: *вторинний дискурс англomовних текстів сучасної масової культури, вторинний автор, власні назви, прецедентний текст, інтерпретація.*

Постановка проблеми. В останні десятиліття у зв'язку зі швидким розвитком Інтернет-технологій та тенденцією до глобальної комп'ютеризації увагу як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників привертають проблеми “віртуальної реальності” (Н. Багдасар'ян, М. Кастельс, В. Красних, Р. Махачашвілі, Н. Рябцева та ін.), де постійно зростаючий “обсяг інформації вибудовується на ономастичній вісі” [9, 55]. Саме тому особливо актуальними, на наш погляд, видаються питання віртуальної ономастики як особливої сфери функціонування власних імен у віртуальній реальності, зокрема в Інтернет-просторі та у творах жанру фентезі.

Аналіз останніх досліджень. Впродовж багатьох десятиліть ономастикон як сукупність власних імен, розглядався в системі лінгвокраєзнавчих дисциплін, а саме досліджувалася історія виникнення онімів, їх етимологія, ареал поширення, їх лексико-семантична класифікація та структурно-словотворча характеристика. Достатню увагу також приділено вивченню функцій онімів у художній літературі загалом [1–5; 8; 10] і в художніх творах жанру фентезі зокрема [6; 7]. Тим не менш, проблема специфіки функціонування онімів у вторинному дискурсі певного художнього тексту жанру фентезі і досі залишається невирішеною.

Таким чином, **актуальність** представленого дослідження зумовлена, по-перше, загальними завданнями вивчення літературних онімів як одиниць художнього тексту, що сприяють досягненню глибинного змісту твору, по-друге, фрагментарною вивченістю ономастикону творів жанру фентезі і, по-третє, необхідністю розгляду особливостей дієвості онімів в процесі когнітивного аранжування вторинного дискурсу текстів сучасної масової культури.

Мета наукової розвідки полягає у вивченні ономастикону вторинного дискурсу англomовного художнього тексту у жанрі фентезі.

Об'єктом дослідження постає вторинний дискурс англomовних текстів сучасної масової культури, а **предметом** безпосереднього аналізу – когнітивно-комунікативний потенціал власних назв прецедентних текстопросторів у вторинному дискурсі.

Фентезі являє собою молодий літературний жанр, який за порівняно недовгий час набрав значної популярності. На разі фентезійні твори набувають статус культових. Так, цикл романів

у жанрі фентезі "A Song of Ice and Fire / Пісня льоду і полум'я" Дж. Р. Р. Мартіна, що становить матеріал нашого дослідження, представляє "обличчя" сучасного фентезі.

Простір світу фентезі, зокрема простір циклу романів "A Song of Ice and Fire" Дж. Р. Р. Мартіна, визнається як віртуальний на підставі наступних ознак:

- віртуальність не існує без суб'єкта сприйняття, існує тільки з ним, а тому дозволяє створити необмежену кількість інтерпретацій;
- цикл романів, створений уявою первинного автора, став в сучасному англomовному суспільстві не просто літературним твором, а цілим світом, який існує віртуально, про що свідчать численні інтерпретативні клуби та дискурсивні спільноти зі своїми зводами етичних норм і правилами поведінки.

Вторинний світ циклу романів "A Song of Ice and Fire" Дж. Р. Р. Мартіна обумовлює таку специфічну особливість ономастикону, як створення унікальних груп онімів та їх переважну штучність. Оніми романів виконують креативну функцію, створюють такий ономастичний фон, який формує у реципієнта враження достовірності, реальності художнього простору і часу зображуваного фіктивного світу, дозволяють повірити у справжність подій і персонажів. За допомогою власних назв первинний автор намагається не лише назвати певний предмет, але й надати конкретну інформацію про нього або пов'язати з ним деяку додаткову інформацію, а також висловити почуття, пов'язані з об'єктом, оцінити його [10, 233].

Дж. Р. Р. Мартін створює широкомаштабну розповідь, яка описує загибель середньовічного феодалного суспільства під тиском внутрішніх протиріч. Автор звертає особливу увагу на соціальні взаємини всередині дворянських будинків і впроваджує велику кількість імен і прізвищ. Саме тому найбільш частотною групою власних назв у вторинному світі циклу романів Дж. Р. Р. Мартіна "A Song of Ice and Fire", що відзначається особливо ретельно опрацьованим вторинним всесвітом і оригінальністю моделей власних назв, є антропоніми, які слугують для іменування основних і другорядних персонажів, як-от: *Robert Baratheon, Joffrey Baratheon, Myrcella Baratheon, Tommen Baratheon, Stannis Baratheon, Renly Baratheon, Petyr Baelish, Eddard Stark, Catelyn Stark, Robb Stark, Sansa Stark, Arya Stark, Brandon Stark, Jon Snow, Tywin Lannister, Cersei Lannister, Tyrion Lannister, Jaime Lannister, Lysa Arryn, John Arryn, Theon Greyjoy, Viserys Targaryen, Daenerys Targaryen* тощо.

Крім того, більшість головних персонажів первинного текстопростору циклу наділені додатковими або паралельними іменами. Так, у випадку Дейнеріс Таргарієн, яку йменують *The Dragon Queen, Mother of Dragons, Daenerys Stormborn, Queen of the Andals and the Rhoynar and the First Men, Khaleesi of the Great Grass Sea, Queen of Meereen, Princess of Dragonstone, The Unburnt, The Silver Queen, Daughter of Death, Bride of Fire*, можна розглядити розвиток і реалізацію одного й того ж самого вектору, зумовленого контекстом твору, і розглядати такі імена як семантичні варіанти антропоніма.

У циклі романів при створенні альтернативних номінацій використано елемент прагматичного, суб'єктивного ставлення номінатора до об'єкта, тобто автора до персонажів, що створює експресивне забарвлення засобів альтернативної номінації за рахунок суб'єктивно-модального компонента значення. Так, серед засобів альтернативної номінації власних імен у первинному текстопросторі циклу романів Дж. Р. Р. Мартіна ми виділяємо:

- прізвиська (додаткові імена): *Tyrion Lannister, the Imp, The Halfman, Yollo, Hugor Hill, Giant of Lannister, No-Nose, Littlefinger, Daenerys Stormborn, The Unburnt, Mysha, The Silver Queen, Silver Lady, Child of Three, Daughter of Death, Slayer of Lies, Bride of Fire, The Dragon Queen, Lord Snow, The Crow-Come-Over, The Bastard of Winterfell, The Black Bastard of the Wall, Lord Crow, Bran the Broken or The Winged Wolf, Bronze, Little Bird, Arya Horseface, Arya Underfoot, Arry, Lumpyface/Lumpyhead, Weasel, Nymeria/Nan, Salty, Cat of the Canals, Jon Umber the Greatjon, Crow's Eye, Jon Umber the Smalljon, Theon Turncloak or Reek, Onion Knight, Davos Shorthand, Ser Onions, Onion Lord, Jaime Lannister The Kingslayer, The Lion of Lannister, The Young Lion or Goldenhand, Light of the West or Queen Dowager, Ser Piggy, Lord of Ham, Sam the Slayer, Black Sam* тощо, які далі можна розподілити на:
- родові (тронні, династичні) імена: *Lord of the Seven Kingdoms, Hand of the King, Protector of the Realm, Queen Regent, Lord Commander of the Night's Watch, Queen of the Andals and the Rhoynar and the First Men* тощо;
- звеличувальні імена (меліоративи): *the Mountain That Rides, Giant of Lannister, Mother of Dragons, The Silver Queen, Silver Lady* тощо;
- принижувальні імена (пейоративи): *Jon Umber – the Smalljon, Tyrion Lannister – the Imp* або *The Halfman, Petyr Baelish – Littlefinger, Ser Jaime Lannister – "the Kingslayer", Ser Barristan "the Bold", Viserys – "The Beggar King", John Snow – The Quiet Wolf, The Crow-*

Come-Over, The Bastard of Winterfell, Aegon the Unworthy, Arya Horseface, Arya Underfoot тощо;

– почесні імена (дігнітоніми): *Aegon the Conqueror, Lord Commander of the Night's Watch, Khaleesi of the Great Grass Sea, Breaker of Shackles/Chains, Queen of Meereen, Princess of Dragonstone* тощо;

– звеличувально-страхитливі (аугментативи): *Lady Tyrell "the Queen of Thorns", Mother of Dragons, Daughter of Death, Slayer of Lies, Bride of Fire, The Dragon Queen, The Unburnt, Balerion the Black Dread, The Silent Sister, Breaker of Shackles/Chains, The Hangwoman, Lady Stoneheart* тощо.

Домінуючим у структурі значення засобів альтернативної номінації є прагматичний компонент, адже вони завжди мають яскраво виражений експресивно-оцінний характер. Отже, антропоніми в текстовому просторі циклу романів "A Song of Ice and Fire" Дж. Р. Р. Мартіна виконують не лише номінативну функцію, а й надають певну характеристику персонажам за різними парадигмальними параметрами. Вони є носіями естетичної, образної, емоційної та оцінної інформації, а відтак, і концептуальної, яка оформилась в ідейно-художньому змісті текстового простору в єдине ціле.

Іншою домінуючою групою онімів у циклі романів "A Song of Ice and Fire" Дж. Р. Р. Мартіна є топоніми, як-от: *Westeros, Essos, Sothoros, Seven Kingdoms, The Crownlands, The Stormlands, The Iron Islands* тощо. Головною функцією топонімів є формування та структурування віртуального простору. Серед ключових топонімів циклу можна виділити макротопонім, зокрема назву континенту, на якому здебільшого відбувається дія романів. Так, значущість топоніма *Westeros* (західний континент, де розташовані *the Seven Kingdoms*) для розповіді підкреслюється численними дублетними найменуваннями: *the Sunset Kingdoms, the Sunset Lands, the Lands of the Long Summer*.

Оніми інших видів, наприклад: ороніми (*Dragonstone, Driftmark, Pyke, Harlaw, Saltcliffe, Blacktyde, Orkmont, Lonely Light*), гідроніми (*Gulf of Grief, Jade Sea, Narrow sea, Sea of Dorne, Sea of Myrth, Sea of Sighs, Shivering Sea, Smiling Sea, Smoking Sea, Summer Sea, Sunset Sea*), ойконіми (*Fairmarket, Lord Harroway's Town, Saltpans, Maidenpool, Stoney Sept, Pentos, Braavos, Lys, Qohor, Norvos, Myr, Tyrosh, Volantis, Lorat*), урбаноніми (*Riverrun, Harrenhal, Seagard, Stone Hedge, The Twins*) та інші створюють об'ємну панораму вторинного світу циклу романів "A Song of Ice and Fire", його історії, культури, мистецтва.

Розглядаючи ономастичну систему романів епічної фентезі, слід відзначити, що саме топонімікон є головним засобом формування простору, адже саме топоніми складають систему орієнтирів, за допомогою яких можливим стає визначення місця і призначення персонажів. На топонімікон романів епічної фентезі лягає підвищене навантаження, адже інших засобів конструювання географії вторинного світу письменник не має – зважаючи на специфіку вторинних світів він не може повторювати географію реального простору. Саме тому топонімікон стає набором унікальних позначок певного авторського вторинного всесвіту.

У вторинному дискурсі беззаперечним видається досягнення головної мети апелювальної функції власних назв первинного текстового простору – "збудження образів та емоцій, викликаних значеннями, що містяться в асоціативному та семантичному полі власного імені" [8, 17]. Антропоніми та топоніми циклу романів "A Song of Ice and Fire" Дж. Р. Р. Мартіна актуалізують авторську прагматичну спрямованість, адже у вторинному дискурсі вторинні автори відтворюють асоціативні зв'язки зазначених нами онімів.

Ономастикон циклу романів "A Song of Ice and Fire" Дж. Р. Р. Мартіна у вторинному дискурсі виконує функцію репрезентації фрагментів вторинного всесвіту, його вторинної концептуалізації реципієнтами. Таким чином, власні імена у вторинному дискурсі постають репрезентантами концептуальної інформації. Антропонімічні одиниці вторинного світу "A Song of Ice and Fire" носять прецедентний характер, адже мають відносно стійкі конотації, закріплені в свідомості переважної більшості представників англомовної лінгвокультурної спільноти (фанатської субкультури) і постійно актуалізуються у вторинному дискурсі.

Топоніми, які вторинні автори використовують для конструювання вторинного текстового простору, повністю відтворюють атмосферу вторинного світу. Тим не менш, географія вторинного світу "A Song of Ice and Fire" у вторинному дискурсі зображена доволі фрагментарно, адже кожен вторинний автор обирає лише ту його частину, змодельовану у первинному текстовому просторі, яка імponує саме йому. Наприклад, серед трьох континентів у циклі "A Song of Ice and Fire" Дж. Р. Р. Мартіна, найбільшою популярністю серед членів дискурсивної спільноти у вторинному дискурсі користується Вестерос (*Westeros*), що підтверджує його статус як ключового топоніма; друге місце за частотністю вживання належить Ессосу (*Essos*) – найбільшому з трьох континентів; найменш розповсюджений – Соторіос (*Sothoryos* або *Sothoros*).

Континент Вестерос, як відомо, зайнятий однією державою, яка йменується Сім Королівств (*Seven Kingdoms*), що підкреслює її політичну роздільність та розділеність на окремі, відносно незалежні державні утворення, зокрема: *Dorn, The Reach, The Westerlands, The Crownlands, The Stormlands, The Iron Islands, The Vale of Arryn, The Riverlands* та *The North*. Оскільки географія Ессосу на відміну від Вестеросу детально не опрацьована Дж. Р. Р. Мартіном, то і у вторинному дискурсі зустрічаємо лише ті його частини, що є відомими завдяки подіям, зображеним за сюжетною лінією автором первинного текстопростору, зокрема: узбережжя Вузького Моря (Вільні Міста – *Free Cities*), затока работоргівців (*Slaver's Bay*) з трьома найбільш відомими містами: Астапор, Юнкай та Мірен (*Astapor, Yunkai and Meereen*), а також Дотракійське море (*Dothraki Sea*).

Висновки. Підводячи підсумки, ще раз наголосимо на тому, що у вторинному дискурсі власні назви репрезентують фрагментарно функціонуючий прецедентний текст – цикл романів у жанрі фентезі Дж. Р. Р. Мартіна “*A Song of Ice and Fire*”, викликають нові конотації, додаткові смислові асоціації та сприяють розширенню його смислових меж. Велика кількість топонімів дає широкі можливості вторинним авторам на свій власний смак змодельювати географію художнього світу циклу романів “*A Song of Ice and Fire*” у вторинному дискурсі. Оними обираються вторинним автором згідно із задумом вторинного тексту. Антропоніми виконують роль маркерів психологічної, ідеологічної відокремленості певного персонажа, його окремої життєвої позиції, певного місця в соціальному середовищі. Продюцент враховує потенціал і статус самого персонажа, а за умов вдалого зображення останнього в уявленні реципієнта образ і риси цього персонажа будуть пов'язані безпосередньо з його іменем, а, отже, будуть виступати як його атрибути.

У вторинному дискурсі циклу романів “*A Song of Ice and Fire*” Дж. Р. Р. Мартіна оними постають репрезентантами концептуальної інформації, адже вони наділені когнітивною спрямованістю і мають додаткові семантичні нашарування. Крім того, в процесі функціонування власних імен, тобто під час їх актуалізації у вторинному дискурсі, вони набувають додаткового лексичного (конотативного) значення, що ґрунтується, перш за все, на асоціаціях або/та образних уявленнях вторинних авторів.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямку вбачаємо в аналізі власних назв у вторинному дискурсі англомовних текстів сучасної масової культури з позицій лінгвопрагматики.

Список використаних джерел

1. Белозерова Е. А. Функционирование имен собственных в художественном тексте и дискурсе: на материале современной британской литературы : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 “Германские языки” / Е. А. Белозерова. – Москва, 2008. – 21 с.
2. Зевина И. В. Выбор личного имени героя художественного произведения как коммуникативно-прагматическая парадигма / И. В. Зевина // Филология на рубеже тысячелетия. – Ростов-на-Дону, 2000. – Вып. 2. – С. 153–156.
3. Карпенко Ю. А. Имя собственное в художественной литературе / Ю. А. Карпенко // Научные доклады высшей школы. Филол. науки. – 1986. – № 4. – С. 34–40.
4. Карпенко М. В. Антропонимия как средство создания комического в художественном произведении / М. В. Карпенко // XXII наукова сесія : тези доповідей. – Черновці, 1966. – С. 68–69.
5. Карпенко М. В. Ономастика в художественной литературе / М. В. Карпенко // Ономастика. Проблемы и методы. XIII Международный ономастический конгресс : материалы. – М., 1976. – С. 169–188.
6. Лебедева Е. А. Ономастикон произведения Дж. Р. Р. Толкиена “Властелин колец” : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 “Теория языка” / Е. А. Лебедева. – Ростов-на-Дону, 2006. – 30 с.
7. Новичков А. А. Ономастическое пространство англоязычных произведений фэнтези и способы его передачи на русский язык : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20 “Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание” / А. А. Новичков. – Северодвинск, 2013. – 24 с.
8. Співак С. М. Власна назва в композиційно-смислової структурі віршованих текстів американської поезії: комунікативно-когнітивний підхід : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови” / С. М. Співак. – К., 2004 – 22 с.
9. Супрун В. И. Развитие ономастического пространства Интернета / В. И. Супрун // Ономастика Поволжья : IX Междунар. конф. по ономастике Поволжья, 9-12 сент. 2002 г. : материалы. – М. : Ин-т этнол. и антропол. РАН, 2004. – С. 53–58.

10. Ярова С. А. Функціонування власних назв у художньому тексті та проблема їх перекладу / С. А. Ярова // Філологічні студії. – Луцьк, 2004. – № 1. – С. 230–235.

Summary. This paper introduces a case study of the proper names and their functions in the process of secondary discourse production. Therefore, it aims at the clarification of such notions as “secondary discourse” and “proper names”. The research material is George Raymond Richard Martin’s bestselling epic fantasy series “A Song of Ice and Fire” and texts of its secondary discourse, submitted on Fanfiction.Net, GeoCities and Archive of Our Own.

From cognitive-functional approach “secondary discourse” is viewed as a complex linguistic phenomenon and a dynamic process of information, ideas, feelings and emotions exchange, mediated by modern mass culture text corpora. The article examines the secondary discourse as a specific secondary creativity and a popular way of expressing intense feelings towards precedential text corpora i.e. “A Game of Thrones”, “A Clash of Kings”, “A Storm of Swords”, “A Feast for Crows” and “A Dance with Dragons”.

The article also deals with the analysis of “A Song of Ice and Fire” “secondary” world features. Proper names are viewed as the specific means of its production. The research defines that proper names perform the creative function, causing new connotations and extra semantic associations, expand semantic boundaries of the precedential text corpora in the process of secondary discourse production.

This paper also claims that secondary authors preserve the various naming systems, designed by G. R. R. Martin in “A Song of Ice and Fire”. It outlines two main types of proper names in the “secondary” world of “A Song of Ice and Fire”: anthroponyms and toponyms. Both types, used by G. R. R. Martin in the primary textspace and by secondary authors in the texts of the series’ secondary discourse create such onomastic background that would make the reader believe in the credibility of the “secondary” world of G. R. R. Martin’s “A Song of Ice and Fire”.

Key words: secondary discourse of the English modern mass culture texts, secondary author, proper names, precedential text, interpretation.

Отримано: 5.07.2014 р.

УДК 821.161.1: 82-43

Курьянов С.О.

ПОНЯТИЕ КРЫМСКОГО ТЕКСТА И КРЫМСКОГО МИФА: ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В даній статті автор показує відмінність поняття «Кримський текст» від поняття «Кримський міф» і приходить до висновків, що Кримський міф – це термін для найбільш загального позначення всіх варіантів константних уявлень про Крим, що виявляються в російській літературі. Вони почали складатися на початку російської писемності та існуючих до теперішнього часу. Виділяється шість інваріантів Кримського міфу. Кримський міф – неоміф. У формуванні Кримського тексту Кримський міф виступає цементуючим. Кримський текст народжується в той момент, коли розрізнені елементи тексту, так чи інакше співвідносні з Кримом, перестають мати самостійне значення і починають входити в якості необхідних елементів в різні художні структури, наявні в творах.

Ключові слова: кримський текст, кримський міф, неоміф, мотив, образ, тема.

Сегодня множатся труды по топиическим (локальным, региональным) текстам. Среди наиболее заметных локальных текстов выделяется Крымский текст русской литературы, который в течение многих лет исследует А. П. Люсый [2; 3; 4]. Умело связав Петербургский и Крымский тексты, он тем самым закрепил значение последнего в научном сознании.

Тем не менее до сих пор практически не прояснено, что есть Крымский текст. Впервые попытка уяснить это была предпринята в статье М. В. Строганова, который резонно заметил, что «понятие крымский текст ввел в научный оборот А. П. Люсый. Но ответа на вопрос о специфике этого пространства как локального он не дал» [5, 72]. Симптоматично само построение фразы «понятие ввел» – «но ответа о специфике пространства не дал». Ученый, уходя от необходимости формулировать дефиницию понятия, перевел разговор в иную плоскость, попытавшись объяснить специфику пространства как локального, и оказался в плену культурологических, а не филологических представлений о региональном (локальном) тексте.

Дефиниция понятия «Крымский текст» дана в диссертационной работе В. В. Курьяновой, но она не разъяснена и не уточнена, поэтому **целью данной статьи** является уяснение понятия «Крымский текст» и его отграничение от понятия «Крымский миф».

Крымский текст понятие хронотопическое. Но с акцентом на пространственной составляющей. В работе В. В. Курьяновой о Крымском тексте в творчестве Л. Н. Толстого впервые предпринята попытка дефиниции понятия Крымский текст: «...под *Крымским текстом* в литературе мы понимаем семантически связанную с Крымом систему представлений о человеке и мире, которая отражает неповторимость крымской земли, является ее знаковой манифестацией и закреплена в произведениях писателя (писателей). Крымский текст формируется в определенный историко-культурный период под влиянием событий, мифологем и архетипов, специфических для Крыма. Он воспринимается обязательно и только с помощью единого интерпретирующего кода, который присущ писателю и читателю (зрителю, слушателю) как субъектам одного историко-литературного и социокультурного процесса» [1, 5]. Исследовательница утверждает, что «понятие Крымский текст отличается от понятий Крымского мотива, образа Крыма, Крымской темы и Крымского мифа», однако в своей работе дифференциации этих понятий не дает.

Нас в связи с понятием Крымского текста интересует последнее понятие – Крымский миф.

Крымский миф стоит несколько особняком и опирается на устойчивые представления о Крыме. Обособленность Крымского мифа имеет формально-содержательное основание. Миф формируется *благодаря* литературе, *но не внутри* литературы. И сфера его бытования значительно шире литературного произведения или ряда литературных произведений, объединяемых этим мифом.

Крымский миф – есть термин для наиболее общего обозначения всех вариантов проявляющихся в литературе константных представлений о Крыме, начавших складываться в начале русской письменности и существующих до настоящего времени. Одно мифологическое (а точнее, немифологическое) образование (инвариант) Крымского мифа отличается от другого тематически, и, соответственно, набором понятий и образных представлений, зафиксированных в литературных текстах, начиная с конца X века. Эти тексты, во-первых, различны в жанровом и идейном отношении. Во-вторых, они являются неоднородными в плане их практического применения: сюда входят и деловые, и исторические (шире – научные), и художественные тексты. Это объясняется прежде всего спецификой древнерусской литературы и в определенной мере литературной ситуацией в России в XVIII – первой половине XIX века, когда сначала были сильные процессы, характерные для предыдущего периода, а затем большой популярностью, помимо традиционных жанров новоевропейской литературы, пользовались произведения литературы путешествий, эпистолярии, литературно-критические статьи и обзоры и т.п. Большую роль к тому же в этом отношении сыграла бурно развивающаяся с начала XVIII века российская журналистика.

Поэтому Крымский миф значительно шире себя самого, зафиксированного текстуально. Он «выходит» за пределы текста и начинает существовать в виде мифических понятий и представлений, закрепляясь в воспринимающем сознании и постепенно порождая специфическую крымскую мифологию.

Но есть и еще одно обстоятельство: Крымский миф – топический (локальный, региональный) миф, то есть связан с конкретным географическим местом. Поэтому постоянное внимание к Крыму в литературе вызывается и поддерживается теми или иными историческими событиями, связанными с крымской землей (крещение князя Владимира, войны с Крымским ханством, завоевание Крыма, Крымская война и т.п.). И в связи с этим любое упоминание Крыма в литературном произведении порождает в воспринимающем сознании ряд константных образных представлений, которые далеко не всегда связаны именно с тем тематическим инвариантом Крымского мифа, который в данном случае воспроизводится в тексте, поскольку то, что имел в виду художник, может вовсе не совпадать с тем, что так или иначе наличествует в воспринимающем сознании.

Нами выделяется шесть инвариантов Крымского мифа, которые условно могут быть названы «христианским», «восточным», «райским», «античным», «военным» и «курортным». Формирование первых двух пришлось на первые восемь веков русской письменности. Остальные складывались со второй половины – конца XVIII и до начала XX века и остаются неизменными до сих пор.

Крымский миф, несмотря на постоянные разговоры о нем, начиная с 90-х годов XX века, до сих пор существует как некая *неосознанная в литературе данность*: в любом из своих главных инвариантов он является мифом, полностью не проявленным в писательском сознании. Он не может проявиться полностью, поскольку топическая его привязанность заставляет писателей думать, что черпают они свои образы, символы, мотивы не из текстов, а от самой крымской земли, из истории этой земли, тогда как опираются на культурную память, зафиксированную прежде всего в литературных источниках. Поэтому многие художники так или иначе осознанно привле-

кали древние мифы (как западные, так и восточные) для своеобразного их претворения в своих произведениях и в непосредственном их изложении, и в опосредованном, но никогда не воспринимали складывающийся у их предшественников и под их пером своеобразный Крымский миф как новую мифологию.

А Крымский миф – именно *неомиф*, поскольку формировался и формируется в эпохи, когда общественное сознание вошло уже в такую фазу своего развития, когда прежние первоначальные мифологические формы сознания уже были не нужны для объяснения мира и превратились в своеобразные легко узнаваемые символы различных сторон человеческого бытия. Но осталась потребность объемного и точного характерного для сознания каждого члена общества определения и осмысления современного определенной исторической эпохе общественно значимого факта, объекта, понятия, что, несомненно, способствовало и способствует новой мифологизации, в составе которой Крымскому мифу просто отведено одно из необходимых ему мест.

Крымский миф является *эволюционирующим*. И не только потому, что исторические процессы, происходившие на полуострове, заставляли его меняться, и прежде всего тематически. Но и потому, что предыдущий инвариант мифа никогда не исчезал, а всегда, хотя бы только в виде отдельных элементов, наличествовал в последующем, а также продолжал самостоятельное бытование. С конца XVIII века начинается взаимопроникновение инвариантов мифа. Их выделение остается возможным, но не столь простым, как это было вначале.

Вот это последнее (способность к эволюции) и обеспечило процесс претворения мифа в текст.

В формировании *Крымского текста* именно Крымский миф выступает цементирующим началом для объединения в нем крымских мотивов, образов и тем. Он есть то неизменное, на чем могут держаться разнообразные и разножанровые варианты обращений художников к крымским реалиям: от ничтожного до великого.

Чисто структурно (хотя говорить об этом приходится с известной мерой условности) Крымский текст рождается в тот момент, когда разрозненные элементы текста, так или иначе соотносимые с Крымом, перестают иметь самостоятельное значение и начинают входить в качестве необходимых элементов в различные художественные структуры, имеющиеся в произведении (произведениях). При этом они могут оставаться мотивами, образами, формировать тему произведения или не формировать ее, но всегда нести в себе мифологическую основу, причем не связанную только с одним каким-либо инвариантом Крымского мифа, но со многими (это то, что В. В. Курьянова называет «события, мифологемы и архетипы, специфические для Крыма»). Права исследовательница и в том, что «Крымский текст формируется в определенный историко-культурный период», поскольку в основе появления данного сверхтекста лежит неподдельный, многосторонний и, может быть, всеобщий интерес в России к Крыму, вовсе не имевший литературного происхождения. Этот интерес был связан с завоеванием Крыма Россией в 1783 году, что породило определенный эмоциональный фон в обществе, и на это, естественно, отреагировала литература. И в дальнейшем именно литература становится тем катализатором, который способствовал постоянному интересу к Крыму в общественном сознании. Однако уже в середине XIX столетия, в период Крымской войны (1854–1855), интерес к Крыму возник с новой силой и тут же был подхвачен русскими писателями. Так, взаимодействуя, исторические события и литературная ситуация формировали ту историко-культурную среду, которая способствовала формированию Крымского текста.

Восприятие Крымского текста, как верно подметила В. В. Курьянова, невозможно без «единого интерпретирующего кода, который присущ писателю и читателю (зрителю, слушателю) как субъектам одного историко-литературного и социокультурного процесса».

И очень важным представляется утверждение исследовательницы, что крымский текст – это «семантически связанная с Крымом система представлений о человеке и мире, которая отражает неповторимость крымской земли, является ее знаковой манифестацией и закреплена в произведениях писателя (писателей)» [1, 5]. В этой формулировке едва ли не самым главным является утверждение о связи Крыма с представлением о человеке и мире. Мы убеждены, что Крымский текст выходит за рамки простого представления о Крыме (хотя бы и в константных мифологических формах, свойственных любому воспринимающему сознанию, имеющему сведения о русской культуре) и начинает проявляться лишь тогда, когда выходит за рамки узкокрымского интереса. И в этом смысле прав А. П. Люсый, говоривший о Крымском тексте как о южном полюсе Петербургского текста [см.: 20, 8–10 и след.]. Такое представление хорошо показывает широту рамок Крымского текста. Но, на наш взгляд, здесь не достаточно просто говорить о полюсной схеме, которая хороша для яркой иллюстрации, но упрощает ситуацию. Просто *Крымский текст шире Крыма и его реалий, шире географических реалий*. Когда в произведении, так или иначе характеризующем Крым, крымские реалии (та самая, по В. В. Курьяновой, «неповторимость крымской земли») начинают переплетаться с извечными человеческими ценностями, отраженными

в художественном произведении в соответствии с потребностями эпохи, метода, стиля или своеобразной литературной моды, рождается Крымский текст. То есть речь в произведении может идти о любви, смерти, подвиге, чести; это может быть реалистическое или романтическое, модернистское или постмодернистское произведение и даже произведение в жанре фэнтези с плохо определяемой принадлежностью к тому или иному творческому методу, – но если в его контексте присутствует «вкрапление» того или иного инварианта Крымского мифа, а то и нескольких инвариантов сразу – перед нами Крымский текст. Поскольку одна мифологема «тянет» за собой другую, исподволь в воспринимающем сознании рождаются константные представления, которые теснейшим образом связаны с повседневностью, запечатленной в литературном художественном произведении.

Чем больше крымских реалий, тем большее количество мифологем они вызывают и вновь создают. Поэтому явленность Крымского текста в таких произведениях большая. Но когда творится свертхтекст, даже мельчайшие детали, обозначенные в том или ином произведении, отобранном исследователем, собирающим свертхтекст, могут сыграть решающую роль в выявлении свойств Крымского текста.

Выводы. Таким образом, *Крымский миф* – это термин для наиболее общего обозначения всех вариантов проявляющихся в литературе константных представлений о Крыме, начавших складываться в начале русской письменности и существующих до настоящего времени. Одно мифологическое (а точнее, неомифологическое) образование (инвариант) Крымского мифа отличается от другого тематически, и, соответственно, набором понятий и образных представлений, зафиксированных в литературных текстах, начиная с конца X века. Крымский миф значительно шире себя самого, зафиксированного текстуально. Он «выходит» за пределы текста и начинает существовать в виде мифических понятий и представлений, закрепляясь в воспринимающем сознании и постепенно порождая специфическую крымскую мифологию. Нами выделяется шесть инвариантов Крымского мифа, которые условно могут быть названы «христианским», «восточным», «райским», «античным», «военным» и «курортным», которые остаются неизменными до сих пор. Крымский миф – *неомиф*, поскольку формировался и формируется в эпохи, когда общественное сознание вошло уже в такую фазу своего развития, когда прежние первоначальные мифологические формы сознания уже были не нужны для объяснения мира и превратились в своеобразные легко узнаваемые символы различных сторон человеческого бытия. В формировании *Крымского текста* Крымский миф выступает цементирующим началом для объединения в нем крымских мотивов, образов и тем. Чисто структурно (хотя говорить об этом приходится с известной мерой условности) Крымский текст рождается в тот момент, когда разрозненные элементы текста, так или иначе соотносимые с Крымом, перестают иметь самостоятельное значение и начинают входить в качестве необходимых элементов в различные художественные структуры, имеющиеся в произведении (произведениях).

Список использованных источников

1. Курьянова, В. В. Крымский текст в творчестве Л. Н. Толстого [Текст]: Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.02 Русская литература / В. В. Курьянова. – Симферополь, 2013. – 241 с.
2. Люсый, А. П. Крымский текст в русской литературе [Текст] / А. П. Люсый – СПб. : Алетейя, 2003. – 314 с. – (Сер. «Крымский текст»).
3. Люсый, А. П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста : Дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01. Теория и история культуры / А. П. Люсый. – М., 2003. – 188 с.
4. Люсый, А. П. Наследие Крыма : геософия, текстуальность, идентичность [Текст] / А. П. Люсый – М. : Русский импульс, 2007. – 240 с.
5. Строганов, М. В. «Мифологические предания счастливей для меня воспоминаний исторических...» (И не только Пушкин) [Текст] / М. В. Строганов // Крымский текст в русской культуре : Материалы международной научной конференции. 4–6 сентября 2006 г. / Под ред. Н. Букс, М. Н. Виролайнен. – СПб. : Изд-во Пушкинского Дома, 2008. – 250 с. – С. 72–88.

Summary. In the presented article the author shows the difference between the notions “the Crimean text” and “the Crimean myth” and comes to conclusion that “the Crimean myth” is the term for generalized denoting all the variants realizing in the literature of the constant ideas of the Crimea, which began to form at the beginning of the Russian script and existing till nowadays. One mythological (to say more precise neomythological) formation (invariant) of “the Crimean myth” differs from the other thematically and, consequently, by the set of notions and pattern-oriented ideas fixed in the literary texts starting since the Xth century. “The Crimean myth” is much wider itself which is fixed in texts. It breaks the boundaries of the art text and starts existing in the form of mythological notions

and images settling in perceiving consciousness and step by step bearing the specific Crimean mythology. We point out six invariants of "the Crimean myth" which can be on condition named "Christian", "oriental" "paradisiacal" "antique", "military", "resortal", which remain the same unchanged. "The Crimean myth" is a neomyth, because it has been formed and is still being formed during the epochs when the collective mind has come to such a phase of its development when the previous starting mythological forms of the mind became obsolete. They became unnecessary and turned into the so-called easy recognized symbols of the different sides of the human being. In forming "the Crimean text" the "Crimean myth" plays the role of the cementing basis for uniting the Crimean motives images and themes in it. From the point of view of structure (though speaking about it is purely on conditions) the "Crimean text" is being born at the moment when the diverse elements of the text this or other way are correlated to the Crimea stop having independent meaning and start entering as the necessary elements the different feature structures of the work.

Key words: "The Crimean text", "the Crimean myth", neomyth, motive, image, theme.

Отримано: 18.06.2014 р.

УДК 821.111-21(Марло)

Кучера А.М.

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СИЛЬНОЇ ОСОБИСТОСТІ В ТРАГЕДІЇ КРІСТОФЕРА МАРЛО «ТАМЕРЛАН ВЕЛИКИЙ»

У статті розглядаються художні особливості авторської інтерпретації сильної особистості в трагедії Крістофера Марло «Тамерлан Великий». Доведено, що в образі великого завоювальника драматург зобразив суперечності світогляду епохи Відродження між амбітними прагненнями титанічної постаті та моральними законами людського співіснування, демонструючи зворотній бік ренесансного індивідуалізму.

Ключові слова: трагедія, сильна особистість, індивідуалізм, амбітні прагнення, гуманізм, моральні принципи, деспотизм.

Крістофер Марло (Christopher Marlowe, 1564–1593) – фундатор Єлизаветинського театру, сучасник і ровесник В. Шекспіра – є однією з найбільш загадкових фігур в історії англійського письменства. Він залишив після себе більше запитань, ніж відповідей. Причетність до таємної поліції, раптова смерть у кав'ярні, нарешті пов'язане з ім'ям драматурга «шекспірівське питання» – все це створює безмежний простір для роздумів, версій та гіпотез. Судячи зі скупих біографічних даних, які дійшли до наших днів, Марло належав до покоління, породженого епохою Ренесансу: обдарований (що дозволило йому, сину шевця, навчатися в Кембриджі), освічений, незалежний, з вільнодумним мисленням та амбітними прагненнями. Саме цей аспект – вільний вибір сильної особистості – стане ключовим майже в усіх трагедіях К. Марло, визначить основний конфлікт та ідейно-композиційну структуру творів.

Свої шість трагедій, зокрема «Трагедія Дідони, цариці Карфагену» («The Tragedie of Dido, Queen of Carthage», 1587), «Тамерлан Великий» («Tamburlaine the Great», 1587-1588), «Трагічна історія доктора Фауста» («The Tragic History of the Life and Death of Doctor Faustus», 1589), «Мальтійський єврей» («The Jew of Malta», 1589-1590), «Едуард II» («Edward II», 1592), «Паризька різанина» («The Massacre at Paris», 1593), драматург написав всього за п'ять-шість років. Будуючи п'єси на гострих внутрішніх конфліктах головних персонажів, імена яких здебільшого задекларовані у назвах, Марло ставить у центр п'єс неповторні індивідуальності з потужним потенціалом та сильною волею. При цьому всі герої висловлюються з пристрасстю, у якій неважко розгледіти самого Марло з його власними поривами та амбіціями.

Як виразник гуманістичних ідей Відродження та новатор ренесансної трагедії К. Марло є об'єктом постійного наукового інтересу літературознавців, про що свідчать присвячені йому десятки монографічних досліджень та студій різних періодів, серед них А. Веріті «Influence of Marlowe on Shakespeare's earlier style» (1886), М. Стороженко «Предшественники Шекспіра. Лили и Марло» (1872), Дж. Левіс «Marlowe's Life» (1891), Г. Бейкер «Dramatic Technique in Marlowe» (1913), У. Еліс-Фермор «Marlowe» (1927), О. Парф'юнов «Крістофер Марло» (1964), Г. Левін «Christopher Marlowe: The Overreacher» (1965), М. Морозов «Крістофер Марло» (1954), О. Парф'юнов «Марло, Шекспир, Джонсон как современники» (1975), Д. Коул «Christopher Marlowe and the Renaissance Tragedy» (1995) та ін.

В українському літературознавстві вивчення доробку Крістофера Марло активізувалось лише за останні роки. Його творчості присвячено низку статей В. Георгієвської («Ідея пізнання у п'єсі К. Марло «Трагічна історія життя та смерті доктора Фауста», «Основні художні принципи трагедії De Casibus у п'єсі Крістофера Марло «Паризька різня», «Історична доба в трагедії Крістофера Марло «Мальтійський єврей» та ін.); уваги заслуговує розвідка М. Стріхи «Крістофер Марло і його Фавст» (2003), яка була написана до виконаного ним українською мовою перекладу трагедії К. Марло «Трагічна історія доктора Фавста». Перша вітчизняна версія відомого твору британця, без сумніву, стала важливою подією у сучасній українській літературі та перекладознавстві зокрема. Таким чином, на сьогодні поглиблене вивчення проблеми трагічного героя К. Марло як виразника авторського світогляду перебуває на початковій стадії, досі не існує спеціальної дослідницької концепції щодо вказаного питання, що й зумовлює актуальність представленої статті, мета якої – простежити ідейно-художні особливості моделювання сильної особистості в трагедії «Тамерлан Великий», визначити історико-літературні чинники образу та авторські інтенції.

Розглядаючи питання жанрової парадигми трагедії, більшість дослідників відводять образу протагоніста визначальне місце в ідейно-композиційній організації творів. Так, російський вчений А. Анікст вважає, що безпосереднім предметом трагедії є не об'єктивне протистояння реальності, а її відображення крізь призму світосприйняття героя. Вчений, зокрема, пише: «Корені трагізму в людині і в життєвих обставинах [...]. Егоїстичне прагнення особистості – ось що насамперед порушує життєві установки» [1]. Зі слів М. Кудрявцева, у трагедії можуть зіштовхнутись такі життєві ситуації, в яких одночасно проявляються сила героя і його безсилля. Незалежно від того, чим він керується у своїх діях та вчинках – бажання відновити справедливість, любов, ревність, помста, прагнення до влади чи грошей, – герой виступає суддею певного життєвого устрою та вершителем людських доль [3, 18–21]. Недаремно ж назви трагедій дуже часто є співзвучними з іменами головних дійових осіб, які потім переходять у літературу й загальний вжиток як епітет для позначення людських переживань чи окреслення титанічного характеру.

Під кутом зору наведених спостережень епоха Відродження з її антропоцентризмом, проголошенням самоцінності людської особистості створювала найбільш сприятливі умови для художнього моделювання трагічних персонажів. Адже теза про безмежні можливості не передбачала їхню однакову реалізацію для всіх. З її підтексту випливало, що успіх сильніших мав здобуватися за рахунок недолугості слабших, а це, в свою чергу, вело до поширення та утвердження індивідуалізму, егоцентризму, а то й деспотизму. Не зовсім виясненою поставала проблема меж дозволеного в етичному аспекті. Церква, яка зазвичай виконувала роль морального імперативу, у процесі секуляризації (відокремлення церкви від науки, а відтак політики та моралі) відходила на другий план, втрачаючи статус законодавця моральних норм. Релігійна схоластика поступалась науковим теоріям, у яких на перше місце висувалась людина й природа, а досвід і чуттєве сприйняття проголошувались визначальними категоріями пізнання світу.

Серед новітніх вчень особливою популярністю набула доктрина італійського вченого Ніколо Макіавеллі, якого вважають апологетом людського індивідуалізму. У працях «Міркування на першу декаду Тита Лівія» та «Державець» вчений, розглядаючи проблеми влаштування людини й соціуму, наголошував на відносності моральних принципів – відбирається те, що корисно для суспільства й індивіда в певний період їхнього розвитку. Інтерпретуючи сутність Бога як фортуну [5, 144], Макіавеллі фактично декларував тезу про залежність долі людини від неї самої, при цьому був категорично проти деспотизму та поневолення. Достовірно невідомо, наскільки глибоко з теорією Макіавеллі був обізнаний К. Марло, але цілком очевидно, що вона мала суттєвий вплив на його світогляд, а відтак ідейно-змістове наповнення драматичних творів.

Яскравим прикладом є трагедія «Тамерлан Великий» («Tamburlaine the Great») – перша велика п'єса драматурга, у якій дія концентрується навколо образу Тамерлана, прототипом якого вважається східний завойовник XIV ст. Тимур, названий Тамерланом. Історичні факти життя Тимура К. Марло черпав з ряду латинських трактатів та літописів, зокрема флорентійця П'єтро Дерондіні «Життя Тамерлана Великого, імператора скіфів» (1553 р.) [Див: 2]. Проте історичні факти послужили тільки основою, яку автор наповнив багатьма вигаданими сценами, епізодами та деталями з метою підкреслити всю велич постаті героя, показати його силу та шалене прагнення до влади. До прикладу, не відповідають історичній правді епізоди завоювання Персії та смерть ворога Тамерлана – Баязида. Також історичні факти доводять, що Тамерлан був кульгавим та худим. Марло це було відомо з хронік. Натомість він зображує правителя дужим, широкоплечим воїном, який може підкорити ворога одним тільки поглядом:

With nature's pride and richest furniture!
His looks do menace heaven and dare the gods;
His fiery eyes are fix'd upon the earth,

As if he now devis'd some stratagem,
Or meant to pierce Avernus' darksome
To pull the triple-headed dog from hell [6].

Автор наділяє протагоніста твору всіма якостями нової людини епохи Відродження, у якій гармонійно поєднані краса, інтелект і сила: Тамерлан закоханий в поезію, прагне до знань, наділений безмежною волею; він позбавлений будь-яких внутрішніх конфліктів, протиріч чи моральних терзань, ніколи не сумнівається і не отримує поразок, впевнений у своїх діях, навіть якщо вони доходять до крайніх меж жорстокості. Упродовж п'єси характер персонажа не змінюється, проте поступово розкриваються його суперечності, які виражають певну непослідовність гуманістичних поглядів самого Марло. Показово у цьому плані є сцена вбивства Тамерланом рідного сина Халіфа як боягуза й зрадника за непокору та огиду до війни, яка для батька є способом проявити свою велич та прославити власне ім'я:

But where's this coward villain, not my son,
But traitor to my name and majesty. [7]

У Тамерлана немає жодних докорів сумління у правильності такого страшного вчинку. Він повністю переконаний у своїй правоті й навіть після вбивства не відчуває співчуття чи суму. Більше того, жорстокий батько не вважає за потрібне достойно поховати хлопця, тому доручає це зробити жінкам-наложницям, а своїм воїнам забороняє навіть торкатись тіла вбитого. Саме такого поховання, на його думку, заслуговує нечестивий син :

Making them bury this effeminate brat;
For not a common soldier shall defile
His manly fingers with so faint a boy [7].

Цілком очевидно, що Тамерлан є уособленням крайнього вираження деспотизму та жорстокості, які не залежать від зовнішніх впливів, а є результатом його особистих прагнень до влади та світового панування. Автор не ставить завдання представити можливі чинники формування надхмарних намірів персонажа чи простежити процес їхнього становлення. Перед нами – готовий, зрілий, сильний характер, духовні та моральні якості якого, як і внутрішня воля, впродовж твору не піддаються змінам чи трансформаціям. Адже вже з перших рядків, у пролозі, виразно представлена вся його завойовницька сутність:

We'll lead you to the stately tent of war,
Where you shall hear the Scythian Tamburlaine
Threatening the world with high astounding terms,
And scourging kingdoms with his conquering sword.
View but his picture in this tragic glass,

And then applaud his fortunes as you please [6].

Єдиним фактом з минулого Тамерлана є його просте походження, яке вороги використовують, щоб висміяти та принизити нащадка пастуха, називаючи того «...shepherd's issue, baseborn Tamburlaine» [6]. Великі вожді обурені, адже вони знатної та благородної імперської крові й не вважають вискочку-деспота рівним собі. Тамерлан зовсім не відкидає свого походження, але щиро вірить у те, що він є обранцем небес, а це, на його думку, значно важливіше, ніж знатне походження. Одному зі своїх полонених він розповідає про вищий знак, який послало небо в день його народження:

Villain, the shepherd's issue, (at whose birth
Heaven did afford a gracious aspect,
And joined those stars that shall be opposite
Even till the dissolution to the world,
And never meant to make a conqueror
So famous as is mighty Tamburlaine) [6].

Отже, простий пастух стає великим полководцем, володарем всього східного світу завдяки непохитній волі, розуму й нездоланній вірі у свої сили, якою управляють великі амбіції та, як він стверджує, супроводжують в усьому боги. Він себе вважає богорівним та кидає богам виклик, проте у боротьбі проти тиранії «неба» сам перетворюється на тирана. Самовпевнений правитель ставить на коліна, катує та принижує державних владик, змушує їх вимолювати прощення та благодати про помилування. Тамерлан відкидає всі соціальні й релігійні догми старого світу, всі авторитети, керуючись лише власними поривами. Вороги розуміють його злочинську сутність, яка

не підпорядковується жодним звичним моральним та духовним цінностям, доходить подекуди до того, що здатись без бою і не гнівити безжального воїна розцінюється як честь.

Попри свою деспотичність, Тамерлан дає можливість противникам врятувати своє життя. Його мета – завоювання земель і влади, але не кровопролиття. В певній мірі тут проявляється благородство правителя, яке, однак, швидко змінюється тотальною тиранією у разі непокори. Щоб підкреслити цей факт, Марло вводить в трагедію епізод облоги міста, під час якої Тамерлан у зухвалій формі дає супротивникам зрозуміти, яких дій від нього слід надалі чекати: білий та сріблястий колір шатра, обладунків, спису тощо свідчить про мирне налаштування завойовника («mildness of his mind»), червоний – про його лють («kindled wrath») та подальшу жорстоку битву, чорний – про намір повного знищення всіх, у тому числі дітей і жінок:

Without respect of sex, degree, or age,
He razeth all his foes with fire and sword [6].

Єдине, що може пом'якшити гнів тирана, від якого страждають не лише вороги, а й мирні люди, – любов до Зенократи, його дружини, яку Тамерлан обожнює, вивищуючи навіть над своїми загарбницькими цілями:

Zenocrate, lovelier than the love of Jove,
Brighter than is the silver Rhodope,
Fairer than whitest snow on Scythian hills,
Thy person is more worth to Tamburlaine
Than the possession of the Persian crown,
Which gracious stars have promis'd at my birth [6].

Проте шлях до серця Зенократи – дочки єгипетського царя, у якої на час зустрічі з Тамерланом, вже був наречений, – це також свого роду війна, а відтак ще одна перемога великого керманіча. Він і в коханні отримав те, чого бажав, не відчуваючи при цьому жодних докорів сумління. Образ доброї і чуйної Зенократи лише підсилює жорстоку сутність тирана, який холодно ігнорує благання жінки зупинити наступ на її рідні землі. Називаючи себе «страхом і гнівом Божим» («the scourge and wrath of God» [6]), він таким чином виправдовує свої дії. Все ж, попри абсолютну різні моральні принципи та погляди, Тамерлану вдається завоювати любов Зенократи, вона підкорюється йому так само, як владики та землі, які він захоплює, він стає її повелителем, її царем:

As looks the sun through Nilus' flowing stream,
Or when the Morning holds him in her arms,
So looks my lordly love, fair Tamburlaine; [6].

Проте велике кохання Тамерлана містило в собі неочікуваний зворотній ефект, викликаний смертю Зенократи. В результаті, завойовник особисто відчув на собі гіркий біль втрати, як і власне безсилля перед смертю. Але й тут він залишається вірний своїй деспотичній природі – замість того, щоб нарешті стати на шлях смиренності та каяття, він стає ще жорстокішим, прагне нових завоювань, нових підкорень, спалює цілі міста, щоб прославити свою померлу дружину, при цьому забороняє відбудовувати їх, адже ці землі забрали його єдине кохання. Таким чином, смерть дружини стає початком стрімкого морального й фізичного падіння імператора. Втративши те, що допомагало зберегти у ньому залишки людяності, забезпечувало захист богів, він поступово втрачає й себе: перемога повертається для нього поразкою, надмірна агресивність вичерпує життєві сили. Причому кара за злочини приходить саме від богів, яких Тамерлан так зневажав. Щоб акцентувати цю думку, Марло вводить довгий монолог Тамерлана, у якому той зневажливо висловлюється про пророка Магомета й навіть піддає сумніву його існування:

In vain, I see, men worship Mahomet.
My sword hath sent millions of Turks to hell,
Slew all his priests, his kinsmen, and his friends,
And yet I live untouched by Mahomet [7].

Після цього герой починає відчувати перші прояви страшної хвороби, від якої згодом і помирає. Конфлікт трагедії доведений до логічного завершення самим автором. Смерть Тамерлана – божья кара за всі його вчинки.

Таким чином, завдяки амбіціям і внутрішній волі простий пастух стає владикою половини світу, проте через страшні й аморальні вчинки, непокору та зневагу до волі божественних сил прирікає себе на невдачу. Трагізм Тамерлана підводить до думки, що швидкоплинність й короткочасність людського існування можуть покласти край людським бажанням і пристрастям.

Заслуга К. Марло в тому, що він показав зворотній бік ренесансного титанізму, надмірне захоплення яким вело до переваги сили над добром, влади над людяністю, багатства над мораллю, у кінцевому результаті – до можливого знищення людства. У такому аспекті твори драматурга становлять невичерпне джерело для роздумів та інтерпретацій різних рівнів і часових відрізків.

Список використаних джерел

1. Аникст А.А . Сверхъестественные и потусторонние силы: [Електронний ресурс] / А. А. Аникст. – Режим доступу: <http://shekspir-dramaturg.ru/sverxestestvennye-i-potustoronnie-sily/>.
2. Дадабоев О. О степени исторической достоверности образа Амира Темура в драме К. Марло «Тамерлан Великий [Электронный ресурс] / О. Дадабоев // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 29. – С. 37–39. – Режим доступу: <http://www.lib.csu.ru/vch/320/010.pdf>
3. Кудрявцев М. Категорія трагічного в літературі: до проблеми модифікацій і трансформацій / М. Кудрявцев // Зарубіжна література в школах України. – 2010. – № 4. – С. 18–21.
4. Парфенов А.Т. Кристофер Марло / А. Т. Парфенов. – М. : Худож. лит-ра, 1964. – 221 с.
5. Хлодовский Р.О. Николло Макиавелли, секретарь Флорентийской республики, гуманист, историк / Р. О. Хлодовский. – М. : Наука, 1999. – 360 с.
6. Marlowe Christopher. The First Part of Tamburlaine the Great: [Електронний ресурс] / Christopher Marlowe. – Режим доступу: <http://ebooks.adelaide.edu.au/m/marlowe/christopher/tambur1/complete.html#scene3.2>
7. Marlowe Christopher. The Second Part of Tamburlaine the Great: [Електронний ресурс] / Christopher Marlowe. – Режим доступу: <http://ebooks.adelaide.edu.au/m/marlowe/christopher/tambur2/complete.html>.

Summary. The article provides the artistic features of the author's interpretation of a strong personality in the tragedy "Tamburlaine the Great" by Christopher Marlowe. It is made an attempt to define the concept of the tragic hero, trace its historical and literary factors and the original intentions. The analysis of the problem shows that the protagonist of the work has all the traits of the new man of the Renaissance, which harmoniously combines beauty, intelligence and strength: Tamburlaine is fond of poetry, strives for knowledge, is endowed with boundless will; he lacks any internal conflicts, contradictions or moral torments, never doubting and not getting defeats, confident in his actions, even if they reach an extreme cruelty. The prototype for the character of the work does not change, but gradually reveals its contradictions, reflecting the crisis of Marlow's humanistic views of. The nature of Tamburlaine presents the embodiment of extreme cruelty and despotism that are independent of external influences, they are regarded to be the result of his personal desire for power and world domination. The author does not set the task to present possible factors in the formation of excessive intentions of the character or to follow the process of their formation. The play presents a ready-made, mature, strong character, spiritual and moral qualities of which, like the inner will, are not subject to change or transformation. It is proved that in the image of the great conqueror the playwright portrayed the Renaissance ideology contradictions between ambitious desires of the titanic personality and moral laws of human coexistence, thus presenting the reverse side of individualism and preventing the crisis of Renaissance humanism.

Key words: tragedy, strong personality, individualism, ambitious desires, humanism, moral principles, despotism.

Отримано: 3.07.2014 р.

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДИТЯЧОЇ ПРОЗИ РОАЛЬДА ДАЛА

У статті розглядаються жанрові особливості дитячої прози Роальда Дала. Виокремлюється жанровий зміст, аналізуються жанрові й стильові домінанти, основні мотиви. Особлива роль відводиться аналізу хронотопів, розглядається їх взаємозв'язок та ієрархія. Виділяються особливості індивідуального стилю письменника, а також зв'язок з літературною традицією.

Ключові слова: Роальд Дал, жанр, жанровий зміст, стиль, домінанта, хронотоп, мотив, літературна традиція.

Творчість англійського письменника Роальда Дала (1916-1990) довгий час була невідомою широкому загалу читачів; лише на початку 90-х років з'являються переклади його доробку. Сучасне літературознавство звернулося до спадщини митця [6; 1], однак його творчість аналізується побіжно, розглядаються лише окремі аспекти прози письменника. Ми маємо на меті детально проаналізувати дитячу прозу Р. Дала, зокрема твори «Матильда», «Джеймс і гігантський персик», «Чарлі та шоколадна фабрика» та ін., окреслити жанрові особливості його творчості, акцентувати увагу на жанрово-стильових константах та домінантах, хронотопі.

Роальд Дал – знаний англійський письменник, творчість якого наразі доволі популярна та актуальна. «У його творах поміркований читач знайде передусім оригінальну візію сучасності і нас самих у різних життєвих ситуаціях...» [6, 268]. За словами самого митця, творити він почав «для себе», для читання своїм донькам Олівії і Тесс перед сном. Так з'явилася його перша книга «Джеймс і гігантський персик» (1961), в згодом «Чарлі та шоколадна фабрика» (1964), «Матильда» (1988), які й принесли йому всесвітню славу. Дал зазначав, що процес читання надто важливий для дітей: «Я дуже хочу навчити дітей стати гарними читачами, навчити їх відчувати разом з книгою... Книги повинні бути смішними, захоплюючими і дивовижними» [5, 55]. Письменник неодноразово підкреслював, що писати для дітей досить складно, оскільки важко підтримувати цікавість дитини та втримати біля книги, коли у сусідній кімнаті є телевізор.

Дитяча проза Роальда Дала вписується в концепцію літератури кінця ХХ століття, яка прочитується крізь призму постмодернізму. Для літератури даного періоду характерна наявність художнього тексту – повідомлення, спрямованого автором читачеві. У дитячій літературі, а особливо у казках, текст несе певну мораль, повчання. В художньому тексті життєвий матеріал трансформується в міфологічно-авторську модель суспільства, що має передусім ірреальний стрижень. Основним принципом фантастичної літератури є настанова на «двоємир'я», розподіл світу на реальний і ірреальний, при цьому зміст кожного визначається авторською свідомістю та читацьким сприйняттям, а також типом суспільної свідомості. У фантастичних творах відбувається коливання природного і надприродного, фантастичний герой виходить за межі мімесису.

Дитяча проза Роальда Дала ґрунтується передусім на ірреальному хронотопі, який часом межує з реальним і трансформується в казку. Жанр казки, що вийшов із фольклорних джерел, доходить у творчості британського письменника до індивідуально-авторського міфу, якому притаманні ознаки жанру «фентезі». Особливість «фентезі» в тому, що при казковості сюжету твори не стилізуються під зразки усної народної творчості, їхні персонажі говорять сучасною мовою, часто є пересічними особистостями, які випадково опинилися в незвичному казковому світі. Наприклад, у повісті «Джеймс і гігантський персик» (1961) однойменний пересічний персонаж під тиском обставин (загибель батьків, нестерпне існування в тіток) потрапляє в іншу реальність, яка має ознаки ірреальності. Після чергових тітчиних образ Джеймс зустрічається з чоловічком-коротуном, який дарує хлопчикові мішечок з маленькими зеленими кристаликами, що поведуться наче живі істоти. Завдяки чарам герой поринає у казку: на його подвір'ї виростає гігантський персик, у якому Джеймс разом із гігантськими Зозулькою – Божим Сонечком, Старим – Зеленим – Коником, пані Павучихою, Стоніжкою, Черв'яком, Шовкуном, Світлячком – Хробачком подорожує світом. Долаючи перепони, герої намагаються вижити у несправедливому світі. І лише завдяки дружбі, єднанню їм вдається вийти переможцями з життєвих перипетій. Кожен з них у фіналі повісті отримує бажане: персик приземляється у Нью-Йорку на П'ятій авеню, усі герої «розбагатіли й досягли успіху у своїй новій країні» [2, 221]. Стоніжка стала віцепрезидентом з торгівлі у величезній взуттєвій фірмі. Черв'яка, що мав «чудову рожеву шкіру, найняла компанія, що виготовляла жіночі креми для обличчя, рекламувати її вироби по телебаченню» [2, 221]. Шовкопряд і пані Павучиха навчилися виробляти замість шовку нейлон, заснували удвох фабрику й почали випускати канати для канатохідців [2, 221]. Світлячка – Хробачка

стала освітлювати зсередини смолоскип на статуї Свободи [2, 221], інші – теж втілили в життя свою мрію. Жанровий зміст оповіді полягає у засудженні негативного ставлення до будь-якої істоти та відстоювання права кожної особистості на власне щастя.

Ірреальний хронотоп, що має казкові риси, у повісті «Чарлі та шоколадна фабрика» проглядається протягом усієї оповіді. Головний герой твору Віллі Вонка відпочатку портретується казковим героєм, якому належить випробувати дітлахів, що втілюють певні людські вади. Сюжет повісті, як і загалом у Р. Дала, не складний і, на перший погляд, навіть простакуватий. Власник шоколадної фабрики Віллі Вонка після багатьох років самітницького життя влаштовує екскурсію своєю фабрикою. Щасливі п'ять квітков отримують діти, що змальовані автором носіями певних негативних рис: Август Глуп (англ. August Gloop) – жадібний і ненажерливий хлопчик, «їжа – його улюблене заняття»; Верука Солт (англ. Veruca Solt) – розбалувана дівчинка із сім'ї власників фабрики з переробки горіхів, звикла, щоб усі її примхи виконувались; Віолетта Борігард (англ. Violet Beauregarde) – дівчинка, що постійно жує жуйку, її світовий рекорд – жування однієї гумки протягом трьох місяців; Майк Тіві (англ. Mike Teavee) – хлопчик, що зранку до ночі дивиться телевизор, обоюдно гангстерські бойовики; Чарлі Бакет – бідний хлопчина, єдиним подарунком на День народження якого стає щороку плитка шоколаду. Саме Чарлі Бакет стає головним героєм даного твору.

Даль зображує дітей носіями смертних гріхів: жадібний Август Глуп (ненажерливість), балувана Верука Солт (жадібність), любителька жуйки Віолетта (гордині), телефанат Майк Тіві (ледарства), Чарлі Бакет (бідність).

Іноді здається, що портретуються діти гіперболізовано, а Чарлі стає позитивним героєм завдяки смиренності та відсутності поганих якостей, оскільки безліч розваг йому не по кишені. Однак у повісті існує чіткий розподіл героїв, я і у фольклорних зразках, на позитивних і негативних, що визначає сюжетні схеми твору. Всі герої твору піддаються випробуванням на шоколадній фабриці, і лише Чарлі з гідністю долає всі перепони, хоча кому як не йому, завжди голодному хлопчині, хотілося полакувати смаколикками.

Дійсність із «підтекстом» характерна для творчості Роальда Дала і створюється завдяки пейзажним замальовкам («Джеймс і гігантський персик») чи значними за обсягом описами шоколадної фабрики («Чарлі й шоколадна фабрика»), через які передається внутрішній стан персонажа чи автора. Особливо значущою при тлумаченні тексту стає ейдологічна складова, оскільки саме через неї автор досить часто «кодує» дійсність. Дитяча проза Роальда Дала є досить показовою у цьому плані. Кожен текст автора має «іншу» реальність, яка у процесі читання відкривається інтуїтивно, а образна система, передовсім у творах «Чарлі й шоколадна фабрика» та «Джеймс та гігантський персик», складна та розгалужена, оскільки значна кількість героїв сприяє деталізації хронотопу, що допомагає читачеві-дитині вималювати в уяві художню реальність.

Повісті «Джеймс і гігантський персик» та «Чарлі та шоколадна фабрика» ґрунтуються на ірреальному хронотопі, який містить елементи «фентезі», однак дещо різняться між собою. Маленький герой із повісті «Джеймс і гігантський персик» існує спершу у соціально-побутовому часопросторі, в якому йому до певного часу комфортно. Однак після сімейної трагедії він змушений переїхати до будинку своїх родичок: «Самозакохані, ледачі й жорстокі, вони тільки те й робили, що безпричинно лупцювали бідлашного Джеймса» [2, 5]. Читач бачить тіток Шкварку та Шпичку (промовисті імена безпосередньо пов'язані з їхнім характером та зовнішністю) літньої пори на шезлонгах в саду, де працює їх маленький племінник: коле дрова для кухонної плити. Досить детально Р. Дал портретує тіток Джеймса, причому його портретні характеристики яскраві та носять явно негативну семантику. Тітонька Шкварка була «неймовірно жирна і кудця. Вона мала маленькі пороссячі оченята, запалий рот, біле обвисло-драглисте обличчя і скидалася на величезний білий качан розвареної капусти» [2, 10]. Зате тітка Шпичка була «худюща, довжелезна й кістлява, а її окуляри в металевій оправі трималися на кінчику носа на спеціальній заціпці. У неї був скрипучий голос і вузесенькі, довгій слизові уста, з яких повсякчас бризкала слина, коли вона сердилася чи хвилювалася» [2, 10]. Істоти, що знущаються зі свого племінника, органічно вписуються в сумний безрадісний простір, у якому доводиться жити героєві. Для художнього простору твору характерна наявність бінарної опозиції «свій – чужий». Пагорб, на якому стояв дивний хиткий будинок тіток із занедбаним садом з єдиним старим-престарим персиковим деревом, стає для персонажа «чужим». А все, що існувало поза пагорбом (розкішні гаї й поля, малесенька сіра цятка батьківського будинку, «довжелезна чорнильно-синя смуга в небесній оправі» (океан – Т.К.) [2, 6]), представляє «свій» простір, в якому було комфортно героєві, доки він не потрапив до тіток. В творі залучені реальні топоси (Джеймс з батьками жили поблизу Лондона, дивний хиткий будинок тіток на височенному пагорбі у південній Англії, кінцева подорож до Нью-Йорка), що додає оповіді реалістичності. Деталізація побутового хронотопу та портретуван-

ня героїв підкреслює гнітючу атмосферу безрадісного існування дитини. Соціально-побутовий хронотоп, деталізований автором, передусе ірреальному, такому, що виходить за межі уявленя читача. Примітно, що побутовий хронотоп раптово змінюється фантастичним, причому це відбувається після дивної зустрічі маленького героя з чарівником. Відтоді герой ніби переноситься в ірреальність, де й починає нове життя, відмінне від попереднього: безрадісного, самотнього.

Провідним мотивом повісті стає мотив дружби, віднайдення якої сприяє здійсненню бажань. Герої оповіді різняться своїми характерами, кожен із них наділений певним комплексом характерних рис, притаманних саме цьому персонажу. Кожен образ – це певний тип особистості, персоніфіковано перенесений на певну комаху. Героям важко знайти спільну мову, однак вони змушені порозумітися, оскільки саме від цього залежить їхнє майбутнє. Мотив випробування злими силами, характерний для фольклорних зразків, стає центральним у творі. Подолання перешкод (шторм, акули, що намагалися з'їсти персик, чайки, Хмарулі тощо) об'єднує героїв, спонукає до віднайдення спільних інтересів.

Автор створює певну модель суспільства та намагається навчити читачів, передовсім дітлахів, співіснувати у соціумі. Для казки загалом характерний дидактизм, даний твір не є винятком. Автор упродовж усієї оповіді повчає юного читача, виносить на розгляд певні сентенції, заставляє замислюватися. Проста, доступна для розуміння казкова форма, дозволяє багатогранно розглянути певні ситуації, а ірреальний хронотоп – знайти нестандартне рішення. Наприклад, читача не дивують розміри персика, це сприймається на рівні фантастики, основним є те, що це чарівний засіб, на якому Джеймс та його супутники здійснюють свою мандрівку.

У повісті «Чарлі й шоколадна фабрика» часопростір є соціально-побутовим, однак дана побутовість має фантастичні риси та виводить читача до основного в сюжетному коді – до випробування персонажів на шоколадній фабриці. Вигравши омріяний квиток на фабрику, опинившись у царстві шоколаду, маленький герой та його дідусь демонструють усі чесноти, які виділяють їх серед інших гостей Віллі Вонки. Один за одним дітлахи, запрошені королем шоколаду, не проходять випробування і вибувають із гри. Випробування для героїв стають свого роду ініціацією, яку вони проходять через свої гріхи. Августус Глуп «ніби оглух і не чув нічого, крім покликку свого велетенського шлунка. Він простягся долі на весь зріст, витяг шию і по-собачому сьорбав з річки шоколад» [4, 111], потім впав у шоколадну річку і потрапив у трубу. Віолетта Борегард без дозволу господаря фабрики спробувала експериментальний варіант жуйки й перетворилася на велетенську чорницю: «Її тіло роздималося й змінювало форму з такою швидкістю, що вже за хвилину перетворилося на величезну круглу темно-синю кулю – власне, на велетенську ягоду чорниці, – а від самої Віолети Борегард лишилося тільки по парі крихітних ніжок та ручок, що стирчали з величезної круглої ягоди, та ще малесенька голівка нагорі» [4, 145]. Ворука Солт забажала мати у домашньому звіринці дресировану білочку із «Горіхового цеху» шоколадної фабрики. Однак білки, які перевіряли горіхи на гнилість, визначили, що у голові Воруки пусто і викинули її сміттєпровід. Майк Тіві теж був некерованою дитиною, яка звикла чинити як заманеться. «Хлопець летів мов навіжений, а добігши до величезної телекамери, відразу підскочив до рубильника, порозкидавши навсібіч умпа-луппів» [4, 203]. Він захотів перевірити на собі телепортацію телевізійного шоколаду, що призвело до фізичного спотворення. Кожен із дітлахів чинив так, як звик у звичайному житті, що було на шоколадній фабриці Віллі Вонки не припустимим. Шоколадний магнат своєрідно виховує героїв, вчить їх не піддаватися негативному впливу середовища.

Художній простір повісті автором детально вималюваний та має ірреальне підґрунтя: мандри героїв шоколадною фабрикою Віллі Вонки вражає описовістю, детальною конкретизацією. Маленькі герої бачать шоколадні ріки, карамельні берега, знайомляться з новими технологіями («Лизальні шпалери для дитячих кімнат», «Гаряче морозиво для холодних днів», «Летючі шипучки», «Корови, що дояються шоколадним молоком», «Масловіскі і маслджин», «Водяні пістолети з полуничним соком», «Ірискові яблуні для вашого саду», «Вибухові цукерки для ваших ворогів», «Карамелькові пломби», «Губосклеювальна халва для балакучих батьків», «Невидимі шоколадки, щоб їсти на уроці», «Глазуровані олівці для смоктання» тощо), проходять безліч спеціалізованих кабінетів («Горіховий цех», «Шахта з видобування драже «Морські камінчики», «Льодяникова ковзанка», «Лимонадні басейни», «Телевізійний шоколад») та ін. Герої, як не дивно, не губляться у чарівному світі шоколадної фабрики, однак потрапляють у певні просторові лакуни, що стають пасками для героїв. Чарлі ж не спокусився жодним із див, хоча й виріс у бідній родині, яка часто не доїдала. Маленький герой переборює себе і стає переможцем, що отримує омріяну винагороду.

Господар шоколадної фабрики уважно стежив за гостями, адже основною метою організованої ним екскурсії на фабрику було знайдення спадкоємця: чесної, розумної і доброї людини, яка б гідно управляла гігантською фабрикою. Віллі Вонка зрозумів, що саме Чарлі Бакет саме той,

хто йому потрібен. Кінець повісті нагадує фінал творів усної народної творчості, коли головний герой, наділений чеснотами, пройшовши безліч випробувань, отримує бажане. Чарлі Бакет як справжній казковий герой у фіналі отримує винагороду – царство шоколаду – фабрику Віллі Вонки. Ірреальний хронотоп у творі носить фантастичний характер і дає можливість створювати, конструювати дійсність, що дозволяє абстрагуватися від реальності та активно її перетворювати.

Ще одним твором, у якому героїня, існуючи у ворожому соціально-побутовому хронотопі, не відмежується від нього, а намагається боротися, є повість «Матильда» (1988). Це історія про маленьку дівчинку, Матильду, геніальну дитину, котру не розуміють власні батьки та постійно принижую директорка школи.

Художній простір твору має двояку структуру: сім'я, де дитина приречена на самотність, і бібліотека та школа, де Матильда знаходить товаришів. Мотив сім'ї у творі звучить напрочуд гучно. Письменник виводить два типи внутрішньосімейних стосунків: обожаючий, коли батьки не бачать у своїй дитині недоліків, і байдужий, коли дитина в сім'ї – тягар. Родина Матильди – це другий тип внутрішньосімейних стосунків. Батьки не цікавляться життям своєї дочки, не знають про її феноменальні здібності. Батько героїні – шахрай, що торгує старими машинами і не розуміє, для чого взагалі потрібні книги, якщо є телевізор. Мати – домогосподарка, яка щодня грає в бінго, годує сім'ю напівфабрикатами та більш за все полюбляє телевізійні мильні опери. Промовисто автор портретує матір героїні: «Це була дебела жінка з фарбованим у яскраво-біле волоссям, хоча біля коренів воно мало рудий мишачий відтінок. Була вона густо намазюкана косметикою і мала неоковирно розпухлу фігуру – з тих, що здається, стягнені пасками власної плоти, які не дають тілу остаточно розвалитися [3, 28]. Негативна семантика у змалюванні батьків героїні проектується на соціально-побутовий хронотоп, що виявляється передовсім у внутрішньосімейних стосунках. Головна героїня змальована такою-собі просвітницею, що насаджує передові ідеї і впевнена, що «якби ж їм (батькам – Т.К.) хоч трохи почитати Діккенса чи Кіплінга – тоді б вони швидко збагнули, що в житті буває і щось краще, ніж ошукування людей та сидіння перед телевізором» [3, 29]. Дівчинка полюбляє читати, книги розкривали перед нею досі не бачене життя. Вона обожнювала Ч. Дікенса, Ш. Бронте, Д. Остін, Т. Гарді, М. Веб, Р. Кіплінга, Г. Велса, Е. Хемінгуей, В. Фолкнера та інших класиків світової літератури, причому дівчинці ледь виповнилося п'ять років. Однак рідні називали її дурною і тупою, що спричиняло непокору з боку героїні: щоразу, коли дівчинку ображали, вона вигадувала покарання для кривдників (намазала клеєм капелюха батька, щоб відірвати якого довелось зрізати волосся, влаштувала фокус із папугою, якого різні прийняли за привида тощо).

Іншим просторовим топосом у повісті стає школа, де Матильда почувається краще, ніж вдома, оскільки знаходить там друзів та улюблену вчительку – міс Гані. Авторське ставлення до керівництва школи має автобіографічне підґрунтя, оскільки малий Дал в дитинстві багато натерпівся від директора школи, який пропагував фізичні покарання. Пані Транчбул – директорка Матильдиної школи була чемпіонкою з метання молота, а тепер тренується на учнях, серед яких особливо потерпає малеча. Директорка у фіналі виявляється тіткою міс Гані, що звела в могилу її батька, а над дівчинкою із самого дитинства нещадно знущала.

Хоча для повісті характерний реальний хронотоп, часом він межує з ірреальним, відбувається вкраплення фольклорних мотивів, як-от: наділення героїні чудесними силами, які дозволяють їй боротися із несправедливістю. Матильда наділена чудесним талантом – телекінезом, що дозволяє рухати предмети, і стає своєчасним у здійсненні правосуддя. Героїня за допомогою свого таланту виганяє з міста ненависну всім пані Транчбул, повертає батьківський маєток міс Гані та влаштовує своє подальше життя. Батько дівчинки був пов'язаний з шахраями, тому під тиском обставин сім'я змушена тікати в іншу країну. Матильда попросила залишити її з міс Гані, на що вони легко погодилися. Мотив самотності та сирітства, що продукувався упродовж всієї історії, у фіналі знаходить своє логічне завершення: дві споріднені душі, які страждали від несправедливості, знаходять одна одну.

Чудодійна сила, яку розвивала головна героїня оповіді, на відміну від фольклорних джерел, де вона залишається із головним героєм назавжди, в оповіді Р.Дала зникає так раптово, як і з'являється. Її виникнення, ймовірно, має разовий характер. Виникнувши раз, виконавши відведену їй роль, вона зникає, оскільки більше не потрібна. Матильда, маючи гострий розум та безпрецедентні здібності, може протистояти соціуму й сама, без залучення казкової сили.

Домінантними в оповіді стають бінарні мотиви добра і зла, що є традиційними для фольклорних джерел. Зло представляють дорослі, які не вміють цінувати і любити дитину та намагаються виховувати її за своїми, часом несправедливими та жорстокими, законами. Діти у Дала завжди праві й завжди перемагають. Засуджуються автором і сучасні соціальні прояви: любов до грошей, зароблених будь-яким шляхом, бездумні розваги, відсутність сімейних цінностей. Досить часто негативні прояви доволі гіперболізовані, що зближує дану оповідь із зразками усної народної творчості.

Таким чином, дитяча проза британського письменника Роальда Дала репрезентує індивідуально-авторський міф, що ґрунтується на народній традиції: використанні сюжетних схем (позитивний – негативний герой, мандрівка героя за чимось незвіданим, випробування героя), мотивній структурі (мотиви добра – зла, лабіринту, дива тощо), що залучає фольклорно-міфологічний матеріал. Даним модифікаціям притаманна наявність казкових помічників, здібностей чи чарівних предметів, які допомагають герою у здійсненні задуму (дар Матильди, персикове дерево на подвір'ї тіток Джеймса, шоколадна фабрика Віллі Вонки). Дидактика виводить дані твори до текстів-притч, розрахованих на те, що дитина, яка їх прочитає, зможе зробити сама певні висновки.

Хоча твори Роальда Дала й вибудовані за фольклорним принципом, однак мають і певні особливості, зокрема ірреальний хронотоп, який проявляється кризь фантастичні, казкові елементи, ознаки жанру «фентезі». Часто такі твори виглядають реалістично, фантастичність у них створюється певним штрихом. Хронотопічна складова хоча й ґрунтується на певних реальних топосах, однак характеризується ірреальністю: заплутаністю, незрозумілістю сюжетних переміщень, рухливістю меж, розчленуванням та поєднанням просторів, рухом по колу, розподілом простору на «свій» та «чужий».

Наративна складова повістей даного типу характеризується неоднорідністю, що передбачено передовсім ірреальністю хронотопу. В основі наративного бачення лежить ракурс автора, оскільки саме з цієї просторової площини подаються події і твориться індивідуально-авторський міф. Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (Ж. Жене) розповідає історію, в якій він участі не бере – саме такий принцип лежить в основі творів Роальда Дала. Образна система творів даного сегменту вибудована за принципом бінарної опозиції: чіткий поділ на позитивних і негативних персонажів (дещо остеронь стоїть образ Віллі Вонки, якому притаманна певна амбівалентність).

Список використаних джерел

1. Бочкар О. Тріада жіночих образів у збірці оповідань Роальда Дала «Поцілунок»: неготичний аспект / Ольга Бочкар // Сучасне літературознавство та прикладна лінгвістика: американські та британські студії: Матеріали II Міжнародного симпозіуму. – К. : «Талком», 2014. – С. 39-43.
2. Дал Роальд. Джеймс і гігантський персик [текст] / Роальд Дал. – К. : вид. «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2010. – 224 с.
3. Дал Роальд. Матильда [текст] / Роальд Дал. – К. : вид. «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2010. – 272 с.
4. Дал Роальд. Чарлі і шоколадна фабрика [текст] / Роальд Дал. – К. : А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2005. – 240 с.
5. Кузовлев В. П. Английский язык: книга для чтения (6 класс) / В. П. Кузовлев. -М. : Просвещение, 2005. – 94 с.
6. Михед Т. В. Роалд Дал / Т. В. Михед // Історія зарубіжні літератури ХХ ст. : навч. посіб. / В.І. Кузьменко, О.О. Гарачковська, М.В. Кузьменко та ін. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 496 с.

Summary. In this article discusses the features of the genre of Roald Dahl children prose. Provided genre content, genre and stylistic analysis of the dominant. Represented individual-author myth based on folk tradition: the use of story schemes (positive-negative hero, hero journey for something unknown, testing the hero), motive structure (motives of good and evil, maze, miracles), the presence of fabulous helpers or power etc. It is noted the presence of an unreal chronotope, which manifests itself through the fantastic, fabulous elements, "fantasy" genre definitions. The evolution of the main motives is studied in the article as well as it's role in revealing characters' inner world. A significant role for the analysis of chronotope considered their relationship and hierarchy. Chronotope part though based on some real topos, but characterized pseudoreality: confusion, understanding of plot movement, mobility limits, dismemberment and combination of spaces, traffic circle, division of space into «their» and «foreign». In article noted text's didacticism, that displays this works to the genre of the parable.

Narrative component of this type of stories is characterized by heterogeneity, as provided above pseudoreality of chronotope. At the core of narrative view is a perspective view of the author, because of the spatial submitted this event and created individual author myth. Heterodiegesis narrator in extradiegesis situation (G.Genette) tells a story in which he is not involved – this is the principle underlying the works of Roald Dahl. Imagery works of this segment is built on the principle of binary opposition: a clear division between positive and negative characters (somewhat apart is the image of Willy Wonka, characterized by a certain ambivalence).

Highlights features of the individual style of the writer, and the relationship with the literary tradition.

Key words: Roald Dahl, genre, genre content, style, the dominant, chronotope, motive, literary tradition.

Отримано: 5.08.2014 р.

«СМЫСЛОВЫЕ ДИССОНАНСЫ» В ИЗОБРАЖЕНИИ ГЕРОЯ В РОМАНЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Стаття присвячена розкриттю образно-семантичної невизначеності та варіативності у романі М.Ю. Лермонтова «Герой нашого часу». Розкриваються відкриті протиріччя роману шляхом варіативних пояснень образу Печоріна. Крізь монологи Печоріна розкривається психологізм образу, обумовленість зміни «масок», суть героя.

Ключові слова: *варіативність, діалогічність, зміна «масок», монолог-сповідь.*

Творчество М.Ю. Лермонтова явилось важнейшим этапом развития русской поэзии послепушкинского периода и открыло новые пути развития русской прозы. Одна из особенностей лермонтовского творчества – «смысловые диссонансы», на которые указывает И. Роднянская. в статье «Демон ускользающий» (1981). В этой статье впервые было проанализировано появление и воплощение открытого противоречия, образно-семантической неопределенности в творчестве М.Ю. Лермонтова. «Едва ли не все перипетии «Демона», равно как и конечная художественная цель, удовлетворяют сразу нескольким объяснениям, подчас прямо исключаящим друг друга», – отмечает исследовательница [4, 144].

Отмеченные И. Роднянской смысловые диссонансы являются одной из характерных черт поэтики романа «Герой нашего времени», в котором автор пришел к вариативному изображению героя, где важнейшую роль играет намеренная загадочность.

И. Роднянская объясняет открытое противоречие поэмы образом главного героя, который автор не считал нужным объяснять: «Видит ли автор в своем Демоне принципиального (пусть и страдающего) носителя зла или только мятежную жертву «несправедливого приговора» <...>; предопределена ли извне неосуществимость его «безумных» мечтаний, или он всё-таки несет личную ответственность за смерть героини и за свою трагическую неудачу?» [4, 141–142]. Поставленный вопрос остаётся без ответа. Однозначно разъяснить смысл поведения героя не представляется возможным. Такая же ситуация возникает и в лермонтовском романе. Источник поведения и состояния героя «подсказан» автором, но также уводит от определённого ответа на вопрос о главном герое. На эту особенность обратил внимание еще В.Г. Белинский: в Печорине есть «как бы недоговоренное», он «скрывается от нас таким же неполным и неразгаданным существом, как и является в начале романа» [1, 265].

Образ главного героя с самого начала интригует читателя своей «странностью», заставляя читателя самому искать ответ. Тем более, что в самом романе отсутствуют явные признаки детерминирующей силы и внешние обстоятельства, объясняющие обреченность героя. Печорин самостоятельно регулирует и планирует свои поступки, оценивает и анализирует свои удачи и промахи, поэтому утверждать, что ему такая «роль» навязана обстоятельствами – доминирующая точка зрения большинства исследований – нельзя.

Хорошо известно, что Лермонтов не акцентировал внимания на процессе формирования характера, что объясняется исследователями тем, что поэта интересует уже сложившаяся индивидуальность, а предыстория не имеет «сюжетного значения» (В.А. Мануйлов) [3]. Можно было бы принять этот тезис, если бы в сюжет романа автором не были введены элементы биографии героя, штрихи его предыстории, а в «Бэле» и «Княжне Мери» доминируют ретроспективные исповедальные монологи. Сведения о прошлом Печорина не складываются в целостную картину, но дают повод для разночтения. Вероятно, недосказанность и загадочность входят в замысел «Героя нашего времени». Для лермонтовской прозы это нетипичный приём.

«Герою нашего времени» предшествует незавершённое произведение «Княгиня Лиговская», которое трактуется лермонтоведами как попытка жанра романа и первая стадия работы над «печоринской» темой. Однако истоки и мотивы поведения героя в этом произведении (Жоржа Печорина) вполне детерминированы, показана зависимость героя от «общественных условий». Он однозначно ориентируется на нормы и нравы «лучшего общества», его поступки в психологических коллизиях логичны и недвусмысленны.

«Княгиню Лиговскую» (1836) часто рассматривают как произведение в жанре светской повести и по своей художественной логике, и по типу изображения человека, включенного в замкнутую сферу «большого света». Жорж Печорин в «Княгине Лиговской», подобно другим персонажам светской повести, вполне понятен, образ целиком соответствует традиционным рамкам мотивации. Развитие замысла потребовало от поэта отхода от традиции, изображения менее понятной обрисовки причинно-следственных связей. И этот переход стал одной из предпосылок

художественного открытия Лермонтова. В «Герое нашего времени» происходит усложнение и обогащение содержания изображенного в «Княжине Лиговской» образа. Печорин вполне определенное лицо, узнаваемая неповторимая индивидуальность с неопределёнными, колеблющимися элементами портрета. Эти смысловые колебания следует рассматривать как эстетический факт, как структурно-необходимый, эстетически значимый элемент художественного произведения, как более глубокое постижение «внутреннего человека».

Механизм порождения смысловых колебаний особенно наглядно представлен в исповедальных монологах Печорина. Это пример двойственности, диалогичности слова.

Исповедь в «Бэле» начинается с многозначительной посылки: «Воспитание ли меня сделало таким, бог ли так меня создал...» [2, 37]. Далее герой перечисляет всё, что ему «надоело»: «большой свет», «общество», «светские красавицы», «науки». Получается, что скука является важнейшей чертой характера героя, запрограммирована в «странной потребности сердца», уравнивающей обыденное и экстремальное (например, «светских красавиц» и войну). Скука войны, ставшая привычкой, проясняет предшествующие многочисленные печоринские «надоело». Это один из показателей колеблющегося смысла.

Автохарактеристика в духе демонического героя прослеживается и в других печоринских монологах. Самым известным – «Да, такова была моя участь...» – предназначен для княжны Мери, с целью заинтриговать героиню, вызвать сострадание. Этот монолог не раз привлекал внимание исследователей, поскольку является одним из главных в романе. Единственная в своем роде психологическая ретроспектива внутреннего развития показана автором как звено игры, спектакля. Исповедальный рассказ героя мы вправе рассматривать как имитирующий аналитическую проникновенность, как нечто противоположенное исповеди-монологу в «Бэле», где преобладает откровенность, наблюдается соответствие слова и намерения. В «Княжне Мери» исповедальный монолог Печорина озадачивает своей двусмысленностью, сочетанием психологичности и актерства.

Актёрство, смена «масок», меняющихся в зависимости от «зрителей» и «задач», которые ставит перед собой герой, вполне естественны для него. По наблюдению Е.Г. Эткинды, «загадка» Печорина в его умении играть масками: с Грушницким он – «циник-грубиян и циник-фразер», с княжной Мери – «демонический обольститель», с доктором Вернером – «рассудительный эгоист, позабывший об эмоциональной жизни», с самим собой – философ [5, 95–106]. Если в случае с Грушницким поведенческая модель Печорина строится на «ходульной романтичности» и выглядит пошлой, то в ситуации с княжной Мери «игровое» поведение Печорина строится с установкой на глубокие эмоции героини с учётом «культурного кода» романтического демонического Героя.

Печоринские монологи неравноценны, неравнозначны в масштабе всего романа, но в «Княжне Мери» смысловая неравноценность особенно заметна, поскольку Печорин высказывается то в игровых ситуациях (общение с Мери, с Грушницким), то относительно откровенно, вне игры (беседы с доктором, с самим собой). Однако и здесь герой не свободен от позёрства, поэтому разграничивать его высказывания, скажем, по степени откровенности или достоверности довольно сложно.

Объяснительный монолог Печорина «для» княжны вызывает в памяти рассказ «для» Максима Максимыча. Эти монологи тематически параллельны, что доказано многочисленными исследованиями лермонтовского романа. Однако возникает вопрос: существует ли между монологами содержательная связь, и если да, то какая именно?

Исповедь в «Бэле» начинается с многозначительной фразы: «Воспитание ли меня сделало таким, бог ли так меня создал...». О том, как Печорин «создан», читатель узнаёт из последующей его автоаттестации, где есть замечание: «Во мне душа испорчена светом». Но как раз отсюда тянется след ко второй исповеди, где представлен процесс социального «воспитания». Печорин разворачивает перед княжной картину происшедших с ним нравственно-психологических перевоплощений и заключает: «лучшие чувства», спрятанные от «света», погибли, «умерли». Можно допустить, что ранее упомянутая «порча души» состоит в пагубном влиянии «света», то есть во втором монологе развивается мотив, подсказанный первой исповедью героя. Отмеченная смысловая перекличка не подкреплена каким бы то ни было указанием на повествовательную соотнесенность исповедальных речей. Перекличка сближает элементы, имеет явный психологически реальный характер.

В монологах лермонтовского героя есть и другие сближения. Печорин говорит княжне: «Узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы». Нечто подобное о «науках» было сказано героем ранее: «Ни слава, ни счастье от них не зависит нисколько, потому что самые счастливые люди невежды». Логика суждений в монологах похожа, однако их конкретное содержание различно. Можно говорить о сближающем уподоблении, но оно не является объединяющим фактором. Связь между монологами в границах

текстуальных, смысловых переключек выступает как средство закрепления и усиления эффекта неопределенности. С той же целью вводятся дополнительные тематические параллели к основным монологам-исповедям. Так, в печоринский дневник, в его «внеигровую» часть, включено ретроспективное обобщение, лишь косвенно прикасающееся с прежде полученной нами биографической, психологической информацией. Накануне дуэли с Грушницким, «пробегаая в памяти» свое прошедшее, Печорин записывает: «Я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных, из горнила их я вышел тверд и холоден как железо, но навеки утратил пыл благородных стремлений...» [2]. О каких «приманках» идёт речь из этого «монолога» не понятно. В кратком обзоре жизненного пути («Бэла»), в психологическом экскурсе (второй монолог) подобные «приманки» не фигурируют; там вообще логика внутреннего развития обосновывается отнюдь не действием отрицательных страстей. Между тем предуэльные размышления внушают читателям несомненное доверие и оттого усиливаются колебания в объяснении печоринского характера. Ближе к финалу, в «Фаталисте», Печорин вновь возвращается к прошлому: «В первой молодости моей я был мечтателем; я любил ласкать попеременно то мрачные, то радужные образы, которые рисовало мое воображение. Но что от этого осталось? Одна усталость, как после ночной битвы с привидениями, и смутное воспоминание, исполненное сожалений. В этой напрасной борьбе я истощил жар души и постоянство, необходимое для действительной жизни, я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно известной книге» [2]. О «напрасной борьбе» прежде, также ничего не сообщалось; в образе мечтателя, загубленного своим неумным воображением, Печорин никогда прежде не представлял. Последнее самообъяснение, подобно двум предыдущим, представляет собой вполне завершенный рассказ о личной эволюции, однако доверие этот очерк вызывает не меньше, чем предуэльные размышления. Любая из предложенных героем версий не может быть признана как окончательная или единственно верная, а вот их суммарность, обобщенность очерковых экскурсов увеличивает возможность их совмещения. Вероятно, печоринские автохарактеристики вариативно дополняют друг друга, диалогически сопрягаются.

Таким образом, вариативное, диалогическое начало поэтом вносилось в изображение сознательно. К такому выводу можно прийти, если обратить внимание, что в «Княгине Лиговской», в характере и биографии Печорина совершенно отсутствует колебание смыслов, разномыслие. Во втором романе, с психологическим углублением характера главного героя семантическая определенность исчезает, появляется недосказанность, двойственность, те особенности, которые характерны для лермонтовской «тайной психологии», во многом формирующие поэтику в «Герое нашего времени».

Сама структура романа допускает возможность вариативных объяснений образа. Так, до конца остаётся неясно, что повлияло на раннее «омертвление души»: борьба с собственными «пустыми страстями» или столкновение с «обществом», что конкретно стоит за безысходным «надоло». Все эти неопределённости, двойственность, колебание смысла очерчивают новое в русской литературе явление, которое будет перенесено в беллетристический ряд. Устранение загадочности героя «печоринского» типа в будущем будет работать на снижение образа (например, в сатирическом изображении светского «льва» в рассказе В.А. Соллогуба «Лев»).

Колебания смысла представляют собой глубинные возможности вариативной изобразительности, благодаря которой образ обретает свою целостность.

Список использованных источников

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : В 13 т. / В. Г. Белинский ; [ред. Н. Ф. Бельчиков]. – Т. 4 : Статьи и рецензии. – М. : Изд-во АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом), 1953-1959. – 799 с.
2. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. / [под общ. ред. И.Л. Андронникова, Д.Д. Благого, Ю.Г. Оксмана] / М.Ю. Лермонтов. – М. : Худож. лит., 1958. – Т.4. Проза. Письма. – 594 с.
3. Мануйлов В.А. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий / В.А. Мануйлов. – М.-Л. : Просвещение, 1975. – 267 с.
4. Роднянская И. Демон ускользящий / И. Роднянская // Вопросы литературы. – 1981. – № 5. – С.141–148.
5. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв. / Е.Г. Эткинд – М. : Школа «Языки русской культуры», 1998. – 448 с.

Summary. The article analyzes the image-semantic uncertainty, variability, “semantic dissonance” in the novel “A Hero of Our Time.” by Lermontov M. Attention is focused on the image of the hero, during the creation of which Lermontov turns to acceptance, which in modern literary is regarded as dialogization.

The image Pechorin from the beginning of the novel intrigues the reader with its "strangeness", forces to look for the answer which would explain his character and behavior. Indeed, there are no determinism and external circumstances in the novel that would explain the character of the hero.

In Lermontov's novel there are dialogic complexity and enrichment of the image of "superfluous man" in Russian literature. The mechanism of the generation of "semantic dissonance" is presented very clearly in the confessional monologues of the protagonist. This is an example of dialogue speech in Bahtin's sense of the term. Through monologues Pechorin psychology reveals the image, changes conditionality "masks", the essence of character.

The monologues of Pechorin are not equivalent to the scale of the novel, especially in "Princess Mary" because the character speaks in a game situation (with Mary and Grushnitski) and explicates (with himself, the doctor). However, the "central" confessional monologue observed thematic parallels with other monologues in the structure of the novel. Analysis of these monologues demonstrates not only the thematic parallels, but also the meaning and content matching. Thus, the "semantic dissonance" are Lermontov's artistic device that provide deep capabilities variant image through which an image gets its integrity.

Key words: variations, dialogization, change of «masks», monologue-confession.

Отримано: 19.06.2014 р.

УДК 821.111-1.09'06

Лівіцька О.В.

ЕПІТЕТ ЯК ЗАСІБ МІФОЛОГІЗАЦІЇ В ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ Т.С. ЕЛІОТА

Стаття присвячена дослідженню міфологічних епітетних структур, які функціонують у поетичних текстах Т.С. Еліота. Міфологізоване означення чи означуване у поезіях митця сприяють формування тих чи тих образів, номінативній деталізації їх характерних якостей, і, в результаті, посиленню їх символізації.

Ключові слова: міфема, міфологема, міфологічна епітетна структура, міфологічний метод, Т.С. Еліот

Однією із найважливіших тенденцій літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст. є використання міфів і міфологічних мотивів у художній творчості. У добу модернізму, коли спостерігалася руйнація культурної традиції, злам естетико-філософського світоглядного комплексу міф став "одним із провідних чинників формування оригінальної поетики" цієї епохи [5, 7].

Т.С. Еліот звернувся до античної літератури і міфології в контексті власних естетичних, культурологічних, філософських поглядів на культуру та суспільство. У пошуках стійкої моделі життя поет звертався до реміфологізації історії як універсального "способу контролю, впорядкування, надання форми і значення неосяжній панорамі марноти і анархії, якою є сучасна історія" [7, 177]. Звідси, стає зрозумілим прагнення поета замінити недоліки оповідного методу перевагами міфологічного, який є кроком до того, щоб знов уможливити існування мистецтва у сучасному світі. Тому цілком справедливо С. Павличко закликала "розглядати головні параметри художнього світу Т.С. Еліота" [4, 17] з огляду на міф та архетип.

У поетичному світі Т.С. Еліота міф використовується для впорядкування "купи розбитих образів" ("the heap of broken images" [6, 61]) і стає своєрідною заміною зв'язного наративу. Концептуальне значення міфу в поетичних творах митця простежується в образотворенні. Зауважимо, що "міфологічні структури з більшою чи меншою інтенсивністю впліталися в текст художнього твору й мистецьки інтерпретувалися ще з античності" [3, 122]. У поезії Т.С. Еліота така роль відведена епітетним структурам, зокрема міфологічним. Найактивніше поняття "міфологічний епітет" (the mythological epithet) застосовується в англомовних працях, автори яких звертаються до вивчення минулого в історичному аспекті. Проте, одна з перших спроб виокремлення такого різновиду епітета здійснена О. Волковинським, який "під міфологічним епітетом пропонує розуміти структурне поєднання, в якому означення міфологізоване завдяки номінативному позначенню певної міфемати чи міфологеми. Алюзивний зміст при цьому актуалізується через експліцитне та імпліцитне звернення до міфологічного пласту" [2, 274]. Зауважимо, що в поетичних текстах Т.С. Еліота акцентування міфемати або ж міфологеми відбувається не лише в означальній частині епітетної структури, а й в означуваній. Це означає, що у ході нашого дослідження було виявлено ряд міфологічних епітетних структур двох типів: 1) з міфологізованим означенням і 2) з

міфологізованим означуванням поняттям. Виняткової уваги набуває той факт, що більшість з них функціонують у ранній творчості поета.

Загалом, у поетичних текстах Т.С. Еліота функціонування міфологічних епітетних структур переважно зосереджено в збірці “Вірші”, зокрема в поетичних текстах “Суїні випроставшись” і “Суїні серед солов’їв”, та в поемі “Безплідна земля”, в яких простежується залучення міфем та міфологем з міфів про Агамемнона та Клітемнестру, Адоніса й Осіріса, Прокну і Філомелу, Кумейську Сивіллю, чашу Святого Грааля.

У поезії “Суїні серед солов’їв” вже в самій назві функціонує епітетна структура “*Sweeney among the nightgales*” [6, 56], яка створює міфологічне тло твору. Поет іронічно характеризує Суїні, зображаючи його серед солов’їв. При цьому Т.С. Еліот враховував жаргонне значення слова “*nightingales*” – повії. Так, зовнішній план поезії відображає банальну сцену в дешевому ресторані, де Суїні знаходиться в оточення двох дам, яких можна віднести до категорії жінок легкої поведінки. Зауважимо, що означальна частина міфологічної епітетної структури “*among the nightgales*” втілює в поетичному тексті Т.С. Еліота міфологему солов’я. Такий сюжет бере початок з міфу про Прокну і Філомелу, згідно якого вони перетворилися в солов’я та ластівку. Відтак, “солов’ї” у Т.С. Еліота – це жертви перелюбства, які, сповнені жагою помсти, здійснили тяжке злочинство – вбивство дитини. Це не тільки об’єкти брудних жадань, вони самі здатні на злочин. Таким чином, міфологема *the nightgales*, яка виступає в ролі означення в епітетній структурі “*Sweeney among the nightgales*”, надає образу Суїні гнітючих характеристик, замальовуючи його в світі, де панує зрада, насилля, обман. За рахунок цієї міфологічної епітетної структури проводиться асоціативна паралель між Суїні та фракійським царем Тереем, трагедія якого була викликана пристрастю до Філомели.

Доповнюють таку зловісну атмосферу образи Оріона і Пса, які є не лише сузір’ями, а й міфологічними персонажами, що стає очевидним за рахунок міфологічної епітетної структури “*Gloomy Orion*” [6, 56]. Зазначимо, що міфема *Orion* акцентує увагу на темі насилля. Йде мова про смерть Оріона через насилля над гіперборейською дівкою Опіс. Означальна частина “*Gloomy*” виражає образ Оріона, наділяючи його ще більшим негативом. Оріон, якому і так не властиво нести позитив, стає похмурим. Таким чином, міфема *Orion*, яка виступає в ролі означуваного, стає опорною частиною в міфологічній епітетній структурі “*Gloomy Orion*”, а означення “*Gloomy*” – додатковим.

“Солов’їний” мотив, пов’язаний з образом Філомели, простежується і в поемі “Безплідна земля”. У поетичний текст Т.С. Еліота цей образ вводить міфологічна епітетна структура “*The change of Philomel*” [6, 64]. Міфема *Philomel* в епітетній структурі виступає водночас і означенням, і номінацією Філомели, для якої життя стало наругою над тілом і душею. Означальна частина “*Philomel*” у поєднанні з означуванням “*The change*” стає поштовхом до актуалізації метаморфози Філомели, яка стає метафоричним відображенням основної теми другої частини поеми “Гра в шахи”. Справа в тому, що люди в поетичному світі Т.С. Еліота розвчилися любити, оскільки вони не мають найголовнішого – почуття. Любов для них стала грою та джерелом страждань. Можемо стверджувати, що означальна частина “*Philomel*” виконує роль “експресивно-лаконічного засобу, який дозволяє поету йти на мінімально необхідні словесні затрати задля досягнення максимально можливого ідейно-художнього результату” [2, 279]. Відтак, тема нещасної згнаньбленої любові вводиться в поетичному тексті Т.С. Еліота просто за допомогою міфологічної епітетної структури “*The change of Philomel*”. Функціонування епітетної структури “*the barbarous king*”, яка у вірші слідує за “*The change of Philomel*” при цьому сприяє вербалізації такого перетворення. Адже метаморфоза Філомели в птаха відбулася через Тереея, якого поет репрезентує в поемі як “*the barbarous king*” [6, 64]. Означення “*barbarous*” є вдалою характеристикою для царя, вчинок якого по відношенню до сестри дружини був дійсно жорстоким. Загалом, картина, яка в тексті Т.С. Еліота візуалізує перетворення Філомели, відображає характер усіх жіночих образів поеми митця, нещасна доля яких обумовлена насиллям, і в кінцевому підсумку безплідням в метафізичному сенсі. Річ у тім, що “Еліот іронічно інтерпретує міф, дає зрозуміти читачеві, що метаморфози Філомели і Прокни не приносять їм звільнення від страждань. Героїні переживають відродження-в-смерть. Їх перетворення виявилось суто зовнішнім” [1, 184].

Присутність міфу про Гіацинта в “Безплідній землі” Т.С. Еліота позначається залученням міфема *hyacinth*, яка, виступаючи в тексті поеми в формі художнього означення, несе потужний смислотворчий потенціал. Мова йде про міфологічні епітетні структури, в яких міфема виступає фундаментальною ознакою образу: “*the hyacinth girl*”, “*the hyacinth garden*” [6, 62].

Означення “*hyacinth*” у складі міфологічної епітетної структури “*the hyacinth girl*” втілює в образі дівчини ідею безвихідного трагізму істинної любові. Гіацинт є символом невтішної любовної скорботи, оскільки поява його пов’язана з загибеллю улюбленця Аполлона – Гіацинта. Звідси, стає зрозумілим, чому означальна частина “*hyacinth*” покликана відтінити глибину пере-

живання, безмірність трагізму, а також ініціювати нездійсненість справжнього кохання. Адже почуття героя “Безплідної землі” до “гіацинтової дівчини” позбавлені духовності, і тому любов, яка в поемі Т.С. Еліота завжди ототожнюється з тілесною пристрастю, сполучена з провинкою і смертю. Досить влучно характеризує цей образ Г. Сміт “Гіацинтова наречена не може допомогти герою знайти слово ..., бо вона символізує романтичну любов, плотські радості ... Це – не та духовна благодать, яка асоціюється з дантовським обоженнюванням Беатріче” [8, 75]. Зауважимо, що і місце, у якому спостерігається сцена любовного побачення, пов’язане з міфемою *hyacinth*, яка з’являється в тексті у вигляді міфологічної епітетної структури “*the hyacinth garden*”. Поєднання означення “*hyacinth*” з означуванним “*garden*” з першого погляду, є цілком закономірним і не викликає ніяких зауважень стосовно семантичного навантаження. Проте за наявності міфологічної епітетної структури “*the hyacinth girl*”, алюзивний зміст якої актуалізується через звернення до міфу про Гіацинта, “*the hyacinth garden*” також набуває символічного значення, оскільки має схожий емоційно-змістовний потенціал. Означення “*hyacinth*” надає образу саду ознак смутку і журби. Як бачимо, зустріч “гіацинтової дівчини” відбувається в “гіацинтовому саду”. Подвійне акцентування уваги Т.С. Еліота на міфемі *hyacinth*, виражене в епітетних структурах “*the hyacinth girl*”, “*the hyacinth garden*”, свідчить про вагомість міфу про Гіацинта як міфологічного пласти, який враховується при розгляді мотиву безнадійної приреченості кохання на “безплідній землі”.

Необхідно підкреслити і той факт, що міфема *hyacinths* зустрічається і в поезіях пізнього періоду поетичної творчості Т.С. Еліота. У циклі “Аріель” функціонує міфологічна епітетна структура “*the Roman hyacinths*” [6, 105], в якій міфема *hyacinths* переходить з означення, що є характерним для раннього періоду творчості поета, в означуване поняття, створюючи при цьому образ, відмінний від попередніх конотацій *hyacinths*. Гіацинти зображуються поетом серед суворой засніженої зими, характеристика якої розкривається за рахунок епітетних структур “*the snow hills*”, “*The stubborn season*” [6, 105], і стають відображенням зародження життя в надрах безжиттєвого холоду. Таке тлумачення пояснюється тим, що в Стародавній Греції гіацинт вважався символом вмираючого і воскресаючого бога рослинності. Що ж до означення “*Roman*”, то така означальна частина вказує просторово-часові координати тексту: дія відбувається в Палестині, яка була частиною Римської імперії, в Єрусалимі часу народження Христа. Таким чином, за рахунок міфологічної епітетної структури “*The Roman hyacinths*”, окреслюється точка перетину старої, східної та античної цивілізації і Нового, християнського часу. Відтак, образ римських гіацинтів, виражений епітетною структурою “*The Roman hyacinths*”, у гранично стислому вигляді відображає долю Немовляти, якого прославляє Сімеон, його народження, смерть і воскресіння. Римські гіацинти стають символами Божого промислу і прийдешнього Чуда.

У порівнянні з ранньою творчістю митця, де міфологічні епітетні структури займають чільне місце, поетичні тексти пізнього періоду практично не насичені такими художніми засобами за виключенням декількох прикладів, один з яких: “*the Roman hyacinths*”, був досліджений нами при розгляді міфемі *hyacinths*.

Отже, можемо зробити висновок, що вживання міфологічних епітетних структур є характерною особливістю поетичного стилю Т.С. Еліота в період його ранньої творчості, на відміну від пізньої, де така тенденція не простежується в силу того, що поет поступово відходить від міфологізму в поетичних текстах другого періоду. Міфологічні епітетні структури ґрунтуються на міфемах і міфологемах, які функціонують у творчості поета як у формі художнього означення, так і означуваного. Міфологізоване означення чи означуване сприяють формуванню тих чи тих образів, номінативній деталізації їх характерних якостей і, за рахунок багатоплановості смислових асоціацій при зверненні до міфу, посиленню їх символізації. Загалом, у епітетних структурах Т.С. Еліота міфологізм носить глибинний іманентний характер. Такі епітетні структури відтворюють міфологічну дійсність і слугують засобом індивідуально-авторського міфотворення. Звідси, подальше дослідження окремих міфологічних епітетних структур не лише в творчості Т.С. Еліота, а й в англійській літературі ХХ ст. взагалі вважаємо перспективним, адже саме за рахунок них розкривається багатогранність авторського світобачення та міфологічне осмислення дійсності.

Список використаних джерел

1. Аствацатуров А. А. Т.С. Элиот и его поэма «Бесплодная земля» / А. А. Аствацатуров. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2000. – 237 с.
2. Волковинський О. Поетика епітета : монографія / Олександр Волковинський. – Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2011. – 350 с.
3. Гурдуз А. І. Міф і міфологічний фактор у літературі / А. І. Гурдуз // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колеґіумах. – 2004. – № 3. – С. 120 – 126.

4. Еліот Т.С. Вибране / Пер. з англ. : Упорядкув. передм. та приміт. С. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – 197 с.
5. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 296 с.
6. Eliot T. S. The Complete Poems and Plays / T. S. Eliot. – L. : Faber and Faber, 2004. – 608 p.
7. Eliot T. S. "Ulysses", Order and Myth / T.S. Eliot. // Selected Prose of T.S. Eliot. – San Diego ; N.Y.; L., 1975. – 320 p.
8. Smith Gr. T.S. Eliot's Poetry and Plays / Gr. Smith. – Chicago : University of Chicago Press, 1958. – 358 p.

Summary. *The article deals with mythological epithet structures which function in the poetic texts written by T.S. Eliot. Mythological epithet structures are based on mythemes and mythologems which can be the defining or the defined.*

In the first case a mytheme or a mythologem has a sufficient associative capability and acts as the defining and the nomination of mythological characters. In the second, a mytheme or a mythologem doesn't perform the attributive function, but it is a basic part of the epithet structure in which the defining is additional. That means that attention is focused on mythological objects, concepts or phenomena, rather than on their characteristics. It is impossible to determine the mythological content of the defining or the defined without actualization of semantic relations with popular myths or mythologems. That is the common thing for both these types of mythological epithet structures.

Such structures are rooted in mythological memory of the poet and became a means of expression of the mythological in the poetic works of the artist. The mythological defining or the defined helps the formation of images, nominative particularization of their specific qualities and improving their symbolization. In general, the mythological epithet structures reflect the mythological reality and serve as a means of the individual and author creation of myth.

As a result, it is important to say, that the usage of mythological epithet structures is a characteristic feature of the poetic style of T.S. Eliot in his early works. We cannot say the same about Eliot's late works where such a tendency is not observed due to the fact that the poet gradually moves away from the mythological elements in the poetic texts of the second period.

That's why, further studies of individual mythological epithet structures are perspective not only in the work of T.S. Eliot, but also in the English literature of the twentieth century. Because of these structures the diversity of the author worldview and mythological understanding of reality are revealed.

Key words: *mytheme, mythologem, mythical method, mythological epithet structure, T.S. Eliot.*

Отримано: 30.07.2014 р.

УДК: 821.111:82-291.2

Лілова О.Є.

ІДЕЙНА СУТНІСТЬ ТА ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ОБРАЗУ БЕЗГЛУЗДЯ ("FOLLY") В МОРАЛІТЕ Г. МЕДВОЛА «ПРИРОДА»

У статті з'ясовуються особливості ідейного звучання та художнього втілення образу Чутливості, другим ім'ям якого є Безглуздя, у мораліте «Природа» англійського ранньотюдорівського драматурга Генрі Медвола. Показано, як асоціювання чутливості з безглуздем у п'єсі дозволяє драматургу висловити побоювання, що чуттєве розкріпачення людини може виявитися небезпечним як для неї самої, так і для суспільства в цілому.

Ключові слова: *середньовічна драма, мораліте, порок, Безглуздя, Чуттєвість, Розум, влада, чуття.*

«Folly» (безглуздя, дивацтво, гріх, злочин) є другим ім'ям Чуттєвості, одного з центральних персонажів мораліте Г. Медвола «Природа», що було вперше представлено при дворі архієпископа Дж. Мортонна наприкінці XV ст. Це також головний негативний образ твору, котрий виступає суперником Розуму у боротьбі за вплив на Людину.

Як відомо, в англійському мораліте часів пізнього середньовіччя та Відродження фігури пороків зазвичай були алегоричними втіленнями семи смертних гріхів. У даному ж випадку, окрім власне пороків, маємо ще й образ Чуттєвості-Безглуздя, який, за задумом автора твору,

скеровує їхні дії, аби здобути потрібний вплив на Людину. Зведення Чуттевості в ранг ватажка пороків та її ототожнення з Безглуздем відкриває перед англійським драматургом можливість оригінального потрактування теми людської гріховності, її сутності та наслідків. Основна мета даної розвідки полягає у виявленні ідейно-художньої своєрідності образу Безглуздя у мораліте «Природа».

Творчий спадок Генрі Медвола досить рідко потрапляє у фокус уваги західних знавців англійської драми пізнього середньовіччя та Відродження. Так, одним з перших нарисів життя і творчості Генрі Медвола став розділ у монографії А. В. Рида, що з'явилася друком у двадцяті роки минулого століття [див.: 11]. Що ж до більш сучасних розвідок творчості англійського драматурга, то найавторитетнішою з-поміж них залишається праця А. Нелсона, яка вважається найповнішою творчою біографією Медвола [див.: 9]. Образ Чуттевості-Безглуздя в мораліте Медвола «Природа» дотепер не обирався об'єктом окремого цілісного дослідження ані закордонними, ані вітчизняними науковцями. Такий аналіз, як вважається, дозволить з'ясувати позицію англійського драматурга з приводу людської чуттевості та її зв'язку з гріховністю. Це також дасть можливість наблизитися до розуміння того, як ставилася до означеної проблематики інтелектуальна верхівка англійського суспільства на порозі Відродження, яке знаменувалося зверненням до гуманістичної ідеології та змінами у розуміння значущості для людини її тілесних чуттів. Думається, що аналіз ідейного змісту та особливостей художнього втілення образу Чуттевості-Безглуздя в п'єсі Медвола збагатить наші уявлення про образну систему такого жанру англійської драми середніх віків і Відродження, як мораліте.

Нагадаємо, що в період роботи над п'єсою «Природа» її автор перебував на службі в Джона Мортонна, який у 1486–1500 рр. обіймав посаду архієпископа Кентерберійського, тобто був очільником церковної влади в Англії. Як відомо, Дж. Мортон брав активну участь у політичних подіях, що відбувалися в Англії протягом останньої чверті п'ятнадцятого століття. Зокрема, серед інших опонентів Ричарда Глостера він сприяв сходженню на англійський престол Генріха VII, який постав монархом у 1585 році, заснувавши тим самим династію Тюдорів.

Це важливо пам'ятати, читаючи твір Медвола, адже в мораліте «Природа» Людина виступає не тільки як уособлення людського роду. Цей персонаж можна тлумачити як вінець природи, а також як істоту, наділену владою над іншими створіннями на землі. Тобто п'єса дає можливість провести паралель між уявленням про людину як про царя природи та ідеєю світської влади монарха над його підлеглими. На правомірність такого потрактування образу Людини вказують, зокрема, численні репліки Світу (див., зокрема: «And where ye shew unto me that thys Man/ Is ordeyned to reygne here in thys empry,/ ... He to take upon hym as mighty governer,/ Havynge all thing subdued to hys power» [pp. 425–426...430–431];¹ «Also he must nedys do as the Worlde doth/ That intendeth any whyle here to reygne» [pp. 453–454]; «Fyrst me semeth necessary to provyde/ What maner filkys your sarvauntys shall be,/ For surely ye ar nothyng accompanye/ Accordyng to a man of your degree» [pp. 533–536]); зауваження Прихильності Світу: «Eke yt ys necessary for that behoye/ That there be made some maner of purvyauce/ Wherby ye may bere out your countenaunce» [pp. 700–702]; або репліки гріхів, зокрема Гордині: «And eke that he ys predestinate/ To be a prynces pere...» [pp. 893–894] та ін.

Пройшовши випробування спокусами, що їх пропонує Людині Світ (мирське життя), наприкінці п'єси центральний герой очищається від гріхів на чолі із Чуттевістю і нарешті підпорядковується Розуму. Цього від Людини від самого початку вимагала Природа, але позбутися згубного впливу Чуттевості героєві вдається тільки з віком. У п'єсі Медвола настання цього зламу пов'язується із сорокаріччям. Цікаво, що в останні роки століття, тобто в той час, коли, як вважають дослідники, було написано твір, Генріху VII, народженому 1457 року, саме мало виповнитися сорок. Принагідно зазначимо, що у середньовічній Європі за меншої, ніж сьогодні середньої тривалості життя, сорок років вважали доволі поважним віком. Так, у «Природі» Медвола вік після 40 років названо «croked old age» [р. 331]. Своєї ж найкращої форми людина, за тогочасними уявленнями, досягала у 30–35 років.

Закладені в образі центрального героя п'єси можливості інтерпретації цього характеру як монарха, лідера світської влади, а не лише людської спільноти в цілому, дозволяють Медволу вписати в абстрактно-позачасову та позапросторову сюжетну канву середньовічного мораліте гостроактуальний дискурс влади. Як видається, «точкою політичної активності» [6, 223] п'єси в даному випадку постає можливість пояснення певних безглуздостей, яких міг припускатися монарх у молоді роки. Водночас автор отримував нагоду висловити надію на те, що, подолавши сорокарічну межу, король навчиться щасливо керуватися не так пристрастями чи емоціями, як розумом.

Якщо виведену в творі опозицію Розум–Чуттевість уявити собі як певну вісь координат, то перехід від одного полюсу до іншого буде успішним, коли Людина правильно обиратиме модус

стосунків з цими двома антагоністичними силами у діапазоні «підпорядкування-володарювання». Так, відносно Розуму Людина повинна займати підпорядковане положення. У мораліте Медвола кілька разів наголошується на тому, що Розум має спрямовувати Людину, керувати та правити нею (див., приміром, цитати з першого монологу Природи: «Lo, here Reason to govern the in thy way,/ And Sensualyte upon thyn other side./ But Reason I depute to be thy chyef gyde,...» [pp. 101–103] або «...yt ought to be overall/ Subdued to Reason and under his tuuycyon» [pp. 164–165]). Що ж до Чуттєвості, то останню Людина мусить поставити собі на службу. Інакше вона ризикує втратити свою людську подобу і може, як застерігають її Природа і Розум, перетворитися на дикого звіра: «And yf thou abond the to passions sensuall,/ Farewele thy lybertye – thou shalt wax thrall» [pp. 167–168]; «For Sensualyte in very dede/ Is but a meane whyche causeth hym to fall/ Into moche foly and maketh hym bestya/ So that there ys no difference in that at the lest/ Bytwyxt man and an unreasonable best» [pp. 292–296]. Тож, Безглуздя як логічний наслідок підкорення Людини Чуттєвістю – це і є стан підпорядкованості тілесним чуттям або нездатність керуватися здоровим глуздом.

Чи не найскравішим виявом Безглуздя у п'єсі може вважатися негідна поведінка Людини, яку та демонструє, тільки-но починає товаришувати з гріхами-помічниками Чуттєвості. Згадаймо, зокрема, сцену побиття Людиною Розуму в таверні. Водночас, слід зазначити, що традиційно для мораліте негативні персонажі постають для глядачів вистави напрочуд привабливими дійовими особами. Цікаво, що Чуттєвість та усі її помічники, з яких складається почет Людини, виявляють власну «рецептивну атракційність» для головного героя твору та для його глядацької аудиторії у кілька способів. По-перше, завдяки своїм знанням етикету, правил світської поведінки, зрештою, моди (як-от, Гординя) вони видаються такими собі досвідченими знавцями життя, почати кумедними у своїй пихатості та зарозумілості. По-друге, їхня невимушена, сповнена гри мова² та манера поведінки у поводженні одне з одним, коли вони не мають зберігати обличчя у спілкуванні з Людиною, а, навпаки, плетуть інтриги за її спиною чи з'ясовують стосунки між собою, також додають твору веселих інтонацій та викликають сміх глядачів (такою є, приміром, жартівлива суперечка на тему, хто кому має служити, між Чуттєвістю і Гординею [pp. 843–848] тощо).

Окрім того, специфічна ігрова ситуація виникає у п'єсі тоді, коли пороки беруть собі нові імена, аби ввести Людину в оману щодо їхньої справжньої сутності. Приміром, Ненажерливість (Gluttony) стає Добрим Товариством (Good Felyshyp), Лінощі (Slouth) – Невимушеністю (Ease), Гнів (Wreth) – Мужністю (Manhode) тощо. Удавання з себе когось, ким вони насправді не є, створює додаткові ігрові моменти для втілення образів пороків у мораліте Медвола.

Напевно, найсмійнішою комічною ситуацією у творі є епізод із фінальною мобілізацією пороків на битву за Людину. Чуттєвості, яка так прагнула володіти Людиною, не вдається зібрати своє військо до бою з Розумом. Серед гріхів панують розбрат та ревності до успіху інших, вони виявляються неготовими відмовитися від власного комфорту заради спільної справи. На прохання Людини зібрати всю компанію до купи Прагнення Тілесних Насолод говорить, що йому навряд чи вдасться це зробити. За його словами, це було б подібно до спроби втримати разом блох чи диких зайців: «I had lever kepe as many flese/ Or wyld hares in an opyn lese/ As undertake that» [pp. 146–148]. Лінощі, Ненажерливість, Заздрощі постають не кращими помічниками Чуттєвості, являючи свою неспроможність утримати завойований вплив на Людину у протистоянні з Розумом. Таким чином, останній легко виходить з цієї боротьби переможцем.

Отже, автор твору недвозначно висловлюється з приводу того, як кожна людина, зокрема і монарша особа, має оперувати двома іманентно притаманними їй властивостями – мислити і відчувати. Ця дієслівна опозиція, що корелюється із двома антагоністичними силами п'єси Медвола – Розумом і Чуттєвістю – засвідчує сутнісний зсув у європейському передновочасному мисленні щодо дихотомічної природи людини. Нагадаємо, що середньовічна християнська філософія вбачала в людині суперечливе створіння, характерною рисою якого є одвічна роздільність між вищою, раціональною сутністю – душею, котра прагнула пізнати Бога і виконати його волю, з одного боку, і нижчим, чуттєвим потягом до насолод, до якого людину штовхала її гріховна тілесна оболонка, з іншого. Таким чином, за цими уявленнями, людина постає наділеною раціональною душею і нераціональною плоттю [див.: 13, 78–79]. Вона сама може обирати свою долю і своє майбутнє у позаземному бутті, вирішуючи, яким життям їй прожити земний шлях – духовним чи плотським. Та навіть тим, хто свідомо прагне присвятити життя служінню Богу, стають на заваді вияви плоті – чуття та пов'язані з ними спокуси.

При цьому, ставлення до тілесних чуттів в середні віки було доволі амбівалентним. З одного боку, визнавалося, що без них неможливо пізнати світ. Та з іншого, такі авторитети середньовічної церкви, як святий Августин, святий Павло, святий Ієронім та інші, наголошували на здатності чуттів вводити в оману [10, vii]. Симптоматично, що на формування такого суперечливого став-

лення до чуттів вплинули два провідні філософські вчення, успадковані людиною від античності, а саме: аристотелівське та платонівське. Перше ґрунтується на визнанні необхідності застосовувати чуття, аби вижити у матеріальному світі. Другим чуття засуджуються як такі, що стали передумовою для виникнення первородного гріха, який відкрив людству шлях до загибелі [7, 7].

Повертаючись до п'єси Г. Медвола «Природа», зауважимо, що ранньотюдорівський драматург дещо модифікував середньовічну опозицію «душа» – «тіло», ввівши до свого твору концепт безглуздя. Останній корелюється не так з іманентною сутністю людини, як з її здатністю керувати наданими їй властивостями, у даному випадку – чуттєвістю. Що ж до «раціональної душі», то у творі Медвола вона поступається місцем Розуму, що, вочевидь, передвіщає скорий вихід на авансцену європейської філософії Новочася раціоналізму з його культом пізнання та піднесення розуму до основного критерію цінності усіх людських прагнень чи звершень.

Коли зосередимо увагу на більш абстрактному рівні прочитання твору, що утворюється у спробах осмислення ролі та значення чуттєвості в системі етико-естетичних поглядів часів пізнього середньовіччя і Ренесансу, то і в цьому випадку виведення Чуттєвості-Безглуздя як головної фігури Пороку в п'єсі Медвола також дає привід для цікавих спостережень. Як відомо, в рецептивній естетиці Відродження чуттєвості відводилася неабияка роль. Домінування цього концепту в системі естетичних засад доби значною мірою позначилося на естетичному мисленні тогочася. Так, приміром, проєктивна геометрія, наука, яка засновується на принципі перспективного зміщення і яка остаточно сформувалася пізніше, у XVII ст., народилася саме з чуттєвого сприйняття ренесансної людини як доказу того, що «чуттєво-зоровій даності» може бути надана наукова, математична форма [3, 55–57].

Значної уваги ролі чуттів і чуттєвості у формуванні особистості та вивільненні її творчого духу приділялося також у творах італійських гуманістів, як ранніх, так і відвідувачів Платонівської академії у Флоренції. Спроби затвердити статус чуттєвих насолод як вищого блага, що може бути доступним людині, цілком в епікурейському дусі, робилися такими гуманістами, як Козьма Раймонді у його промові на захист Епікура (1530-і рр.), Лоренцо Валла у діалозі «Про задоволення» (*De voluptate*, 1431), Джаноццо Манатті у його заочній дискусії з Папою Інокентієм III «Про людську гідність та велич» (*De dignitate et excellentia hominis*, 1452-53) та ін. Значною мірою покладається на чуттєвість у роздумах про красу як вияв гармонії Леон Батиста Альберті у своїй головній праці з мистецтва будівництва (*De Re Aedificatoria*, 1452) [3, 279–280]. При цьому в Альберті йдеться про математично впорядковану чуттєвість.

Як зазначає О. Лосєв, в естетиці Ренесансу чуттєвість є активною і впевненою у собі [3, 57], в той час, як наділена чуттєвістю людина «упивається власним абсолютизуванням і анархізмом» [3, 65]. Така людина здатна продукувати ренесансну естетику іншого гатунку, абсолютно несхожу на ідеали, що сповідувалися гуманізмом та неоплатонізмом. Антропологічним фокусом цього, відмінного, типу ренесансної естетики постає аморальна в основі своїй особистість, яка у «своєму безкінечному самотвердженні та у своїй нічим неконтрольованій стихійності пристрастей, афектів, капризів доходить до якогось самомилування та до якоїсь дикої та звіриної естетики» [3, 120]. Аналізуючи цей різновид ренесансної естетики, видатний філософ радянського часу виводить поняття «зворотного боку титанізму» як явища вкоріненого у стихійний індивідуалізм доби Відродження [3, 120–122].

У нашому ж випадку йдеться про твір перехідної доби, коли гуманістичні ідеї тільки-но починають завойовувати уми інтелектуалів в Англії. Водночас, на межі XV-XVIст. ті небезпеки, що їх несе собі й оточуючим повністю розкріпачена чи звільнена від будь-яких обмежень особистість, вже поставали предметом осмислення митців та філософів у тих країнах, в культурі яких ренесансні тенденції проявилися раніше, ніж в Англії, зокрема, в Італії [детальніше див.: 2, 77; 1, 152, 169; 3, 613–614 та ін.]. За тодішньої інтенсивності інтелектуального обміну між Англією та континентальною Європою ці ідеї, вочевидь, поширювалися і там, де Ренесанс відбувся дещо пізніше. Отже, ідейна настанова драматурга в п'єсі «Природа» на необхідність для людини спиратися на здоровий глузд, керуватися розумом, зберігаючи при цьому почуття міри (див., приміром, слова Людини: «...I was forbyd by Reason/ On my own fantasye to ron» [pp. 1005–1006]), видається вельми пророцькою для передновочасної людини та суспільства в цілому.³ Що ж до Чуттєвості-Безглуздя, то в даному контексті цей образ знову постає уособленням неконтрольованої стихії почуттів, яка прагне підкорити собі Людину.

Думається, що висока соціокультурна референтність образу Чуттєвості робить його яскравим прикладом фігури Пороку, що вважається однією з основних жанрових ознак тюдорівської інтерлюдії. Зокрема, існує можливість тлумачення цього образу як перестороги для монарха чи будь-якої людини взагалі та одночасне вичитування в ньому мистецької рефлексії з приводу актуалізації в Європі кінця XVст. тих етико-філософських засад, що вдомі як «зворотний бік» гуманізму. Порок як персонаж «з нульовою ідентичністю» [4, 4] здобуває чималий інтерпретативний

потенціал в п'єсі Генрі Медвола «Природа», адже він сповнюється актуальним для тогочасної соціокультурної ситуації змістом. Він виступає тут справжнім комунікатором,⁴ який прекрасно відчуває глядацьку аудиторію і відповідає за глибину сприйняття нею вистави. Безглуздя представлено тут як наслідок виходу Чуттєвості з-під контролю Розуму, що може зашкодити кожній конкретній людині, зокрема світському правителю, перетворивши його на марнославця в гонитві за фізичними насолодами. Водночас, у п'єсі запропоновано осмислення вивільненої з-під контролю Розуму Чуттєвості як сили, що формує специфічне самовідчуття людини у світі та ставлення до світу. У пізньоренесансному мистецтві ці стосунки «людина-світ» будуть представлені як такі, що несуть неабияку небезпеку та загрозу як самій людині, так і її оточенню.

Будь-який із запропонованих у статті шарів інтерпретації змісту образу Чуттєвості-Безглуздя в мораліте Г.Медвола «Природа» наочно підтверджує тезу про те, що алегорії в англійській ранньотудорівській драмі аж ніяк не були відірваними у своїй абстрактності від реального життя. Насправді, алегоричні образи відрізнялися гострою злободенністю та нерідко відбивали ідейно-естетичні пошуки тогочасних інтелектуалів.

Примітки

- ¹ Тут і далі після цитат наводяться номери рядків з п'єси Г. Медвола за виданням: Medwall H. *Nature* [8].
- ² Подібні вирази часто-густо трапляються у мові Чуттєвості, коли остання промовляє до Попоків: «Hark, cosyn fyrst spede thys mater,/ And yf yender man make the not good chere/ As ony man that ever cam here,/ Let me therefore be dede» [pp. 883–886]; «Japes. Why say ye so?» [p. 1829]; «He ys besy – harke in your ere...» [p. 1834] та ін.
- ³ Про роль англійської ранньотудорівської драми як форуму з актуальних інтелектуальних дискусій чи злободенної політичної проблематики див: [12, 222–236].
- ⁴ Про функції блазня в традиції середньовічної англійської драми див.: [5, 125].

Список використаних джерел

1. Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры / Петр Михайлович Бицилли. – СПб. : Мифрил, 1996. – 258с .
2. Вишпер Б. Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века. Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры / Борис Робертович Вишпер. – М. : Искусство, 1977. – Т. II. – 243 с.
3. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / Алексей Федорович Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 623 с.
4. Пастушук Г. О. Генеза та еволюція образу блазня в англійській літературі Середньовіччя та Відродження: автореф. дис. на здобуття ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04. «Література зарубіжних країн» / Г. О. Пастушук. – Миколаїв, 2013. – 20 с.
5. Пастушук Г. Єлизаветинський блазень як рецептивний потенціал Шекспірової драми / Галина Олексіївна Пастушук // Шекспірівський дискурс / Гол. редактор Торкут Н. М. – Запоріжжя: КПУ, 2011. – Вип. 2. – С.114–140.
6. Соколов Д. А. Текст. Эпоха. Интерпретация: «Песни и сонеты» Ричарда Тоттела и английская поэзия Возрождения / Данила Алексеевич Соколов. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2006. – 326 с.
7. Gumbrecht H. U. Erudite Fascinations and Cultural Energies. How Much Can We Know about the Medieval Senses. Introduction / Hans Ulrich Gumbrecht // *Rethinking the Medieval Senses* / Ed.by Stephen G. Nichols, Andres Kablitz and Alison Calhoun. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008. – P. 1-10.
8. Medwall H. *Nature* [Електронний ресурс] / Henry Medwall. – Режим доступу: <http://ota.oucs.ox.ac.uk/scripts/download.php?approval/=ed65c44439cccf4ca4>
9. Nelson A. H. Introduction / A. H. Nelson // *The Plays of Henry Medwall* / [ed. by A. H. Nelson]. – *Tudor Interludes* / [General Editors M. Axton and R. Axton]. – Cambridge: D.S.Brewer, 1980. – P.1–30.
10. Nichols S. G. Prologue / Stephen G. Nichols // *Rethinking the Medieval Senses* / Ed.by Stephen G. Nichols, Andres Kablitz and Alison Calhoun. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008. – P.vii–x.
11. Reed A. W. Early Tudor Drama. Medwall, the Rastells, Heywood, and the More circle / A. W. Reed. – London: Methuen and Co. Ltd., 1926. – 246 p.
12. Walker G. *Plays of Persuasion. Drama and politics at the Court of Henry VIII.* / Greg Walker – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 244 p.
13. Walker G. The cultural work of early drama / Greg Walker // *The Cambridge Companion to Medieval English theatre. Second edition* / Ed.by Richard Beadle and Alan J. Fletcher. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 75–98.

Summary. Folly appears to be another name of Sensuality in H. Medwall's morality Nature. Being endowed with qualities of the main Vice-figure of the play, Sensuality-Folly is thus opposed to Reason. Special attention in the article is given to Sensuality-Folly's correlation with the traditional morality pattern that represents Virtues and Vices as antagonistic forces in their struggle for the soul of Man.

In Nature Man is not only the personification of the human race. The character is also depicted as someone endowed with power over other creatures on the earth. A parallel is thus drawn between the image of Man as a King of Nature and the idea of the secular power of the monarch over his subjects.

As the dominant Vice-figure, Sensuality-Folly exercises his particular "receptive attractiveness" for the audience. The effect is achieved due to laughter-provoking, playful speeches the character proclaims as well as numerous comic situations he organises and participates in.

The character of Sensuality-Folly can be perceived as the personification of the unfettered or uncontrolled senses, which can be highly destructive both for an individual and people around him. It can also be interpreted as a warning against indulgence in sensual pleasures, addressed to a monarch or to any person in general. Or, at the same time, it can be seen as an artistic reflection on the spreading in late fifteenth-century Europe of "the dark side of titanism".

It is noteworthy that in Nature the character of Sensuality-Folly acquires considerable interpretative potential referring to the social and cultural realities of the day. Sensuality turns out to be an excellent communicator, who is capable of controlling the intensity of viewers' perception of the performance. In such a way it is emphasised in the article that allegorical characters in English early Tudor drama were not so abstract as to be fully disconnected from the real-life context. Actually, they were often topical enough to reflect social reality and the intellectual challenges of the time.

Key words: medieval drama, morality, Vice, Folly, Sensuality, Reason, power, senses.

Отримано: 24.07.2014 р.

УДК 82-21

Марчук (Клюка) Т.Л.

ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ "НОВОЇ ДРАМИ" У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджено жанрові особливості "нової драми" кінця ХІХ – початку ХХ століття. Виокремлено знакові елементи композиції п'єс, проаналізовано образну систему. Показано вплив панівних літературних напрямів кінця ХІХ століття на розвиток драматичного мистецтва вказаного періоду. Здійснена спроба простежити трансформацію новодраматичних елементів у творчості окремих драматургів.

Ключові слова: нова драма, композиція, дискусія, відкритий фінал, конфлікт, система образів.

У минулому столітті левова частка доступних українському реципієнтові досліджень "нової драми" була здійснена російськими радянськими літературознавцями. Варто відзначити праці А. Образцової "Драматичний метод Бернарда Шоу" (1965 р.), В. Адмоні "Генрік Ібсен і його творчий шлях" (1972 р.), Н. Храповицької "Ібсен та західноєвропейська драма його часу" (1979 р.), Б. Зінгермана "Штрихи історії драми ХХ століття. Чехов, Стріндберг, Ібсен, Метерлінк, Піранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй" (1979 р.), З. Гражданської "Б. Шоу. Нарис життя і творчості" (1979 р.), П. Балашова "Художній світ Б. Шоу" (1982 р.) та інших. У цілому, за радянський період було створено близько двадцяти монографій, присвячених доробку драматургів-новаторів, у яких увага здебільшого зосереджена на постатях Г. Ібсена та Б. Шоу як зачинателів європейської драматичної революції; при цьому згадані науковці не ставили завдання системного аналізу взаємовпливів та поступального розвитку драми загалом.

У цьому стосунку українська наука про літературу за останні десятиліття зробила значний поступ, маючи в розпорядженні недоступні чи малодоступні літературно-критичні нариси та есе драматургів-новаторів, у яких представлено їхні власні драматичні концепції, а також критична оцінка тогочасного театрального процесу. Наявні матеріали, а також сучасні методологічні підходи актуалізували проблему переосмислення, а відтак комплексного дослідження "нової драми". Саме у цьому руслі здійснені наукові пошуки таких вчених, як А. Градовський, В. Міщук, Г. Могильницька В. Назаренко, В. Назарець, О. Ніколенко, Т. Свербілова, Д. Чистяк, С. Хороб. Окремі постаті українського сценічного мистецтва, які раніше були поза увагою вітчизняного

літературознавства, стали об'єктом розвідок Н. Білоус, Г. Гуменної, Л. Демської-Будзуляк, О. Друзь, Т. Конєвої, Н. Корнієнко, А. Матющенко, В. Соколової. Дослідники розглядають їхній доробок у контексті порівняльно-типологічних зв'язків українського та європейського театру кінця XIX – початку XX століть. Проте досі не до кінця з'ясованою залишається проблема причинно-наслідкових зв'язків та еволюції драми окресленого періоду, а також її трансформація до більш радикальних форм у контексті авангардистських рухів. Тож у представленій статті ставимо мету визначити жанрову модель драми кінця XIX – початку XX століття у її розвитку та модифікаціях.

Середина XIX століття – період кризи європейських театрів. Популярні на той час “добре зроблені п'єси” (well-made plays), вичерпавши свій потенціал, втратили інтерес публіки, театри масово закривались. Так-звані драматурги-професіонали насправді переслідували лише корисливі цілі та, за словами Е. Золя, перетворили театр на “пустелю посередності” [3, 13], свідомо переробляючи класичні п'єси на водевілі та мелодрами. Зберігши аристотелівську модель, драматурги наповнили її розважальним змістом. За таких умов театр перестав виконувати покладену на нього просвітительську функцію та відповідати потребам глядача, який вимагав більш аналітичного матеріалу.

Роль першопрохідця та режисера європейської драматичної революції традиційно відводиться норвезькому письменнику Генріку Ібсену. Зі слів Б. І. Зінгермана, перші роботи драматурга були свого роду золотою серединою між старою і новою театральною системою. Його герої, з одного боку, намагаються діяти ще в душі “традиційного європейського індивідуалізму” [2, 184], разом з тим, ім автор “протиставляє абсолютно нові суспільно-побутові умови” [2, 185]. Драматург одним із перших зосередив увагу не на романтично-ідеалізованих любовних перипетіях, як це робили у добре поставлених п'єсах, а на актуальних проблемах суспільно-політичного життя та на пересічній людині як одиниці соціуму, зумівши тим самим завоювати увагу читача. Фактично, Г. Ібсен кинув виклик “мертвому світу”, протиставляючи йому живу людину. Побутовий конфлікт автор переносить у площину боротьби самотнього індивіда з виміраючими догмами суспільства.

Одне з найбільш суттєвих досягнень письменника щодо композиційної побудови п'єс – введення дискусії. Саме завдяки їй, як твердить Б. Шоу, “п'єса “Ляльковий дім” підкорила Європу та започаткувала нову школу драматичного мистецтва” [9, 29]. Запроваджуючи даний компонент, Ібсен відходить від віками визнаної Аристотелівської схеми, що, як відомо, включає експозицію (зав'язку) – розвиток дії – кульмінацію – розв'язку. У норвезького драматурга, натомість, спостерігаємо наступні складові: експозиція (зав'язка) – розвиток дії – кульмінація – дискусія – відкритий фінал. Дискусія, в свою чергу, стає чинником розвитку та розкриття конфлікту в незвичному руслі. Момент “говоріння” дає змогу героям озвучити те, що вони довгий час приховували, висловити власні погляди на заборонені теми. Дискусія була своєрідною провокацією, адже, на відміну Аристотелівського підкреслено неминучого фіналу, Ібсен примушує читача задуматись над моделями поведінки у конкретній, взятій з життя ситуації.

П'єсам Г. Ібсена зазвичай притаманна одна сюжетна лінія. Проте така композиційна простота підсилена новим на той час прийомом ретроспекції, який ускладнює дію та відкриває суть драматичного конфлікту, що вдало прихований за маскою зовнішнього благополуччя. Таким чином збільшується психологічна складова, мета якої передати глибину душевних переживань персонажів, що додає драмі напруженості та емоційної гостроти.

Значних змін зазнає також образна система творів. Так, у п'єсі “Ляльковий дім” (1879 р.) автор позиціонує героїв за принципом подвійного протиставлення: як виразників різних ідей, водночас представників протилежної статі. Чоловічу групу представлено образами адвоката Хельмера та приватного повіреного Кrogстада, жіночу – дружиною адвоката Норою та її давньою подругою Фру Лінне. Характерно, що протагоністом виступає саме жінка. В образі Нори драматург показав людину нового типу, яка бореться за свої права, вона може самостійно працювати та заробляти гроші, при цьому почуваючись “майже мужчиною” [4, 98].

За аналогічним принципом побудовані стосунки Фру Лінне та повіреного Кrogстада. Проте тут жінка є носієм старого мислення, натомість Кrogстад – людина нового типу. На відміну від провідної сюжетної лінії, ця любовна історія завершується благополучно: Фру Лінне буде хорошою матір'ю для дітей Кrogстада, а він відмовляється від нечесних методів роботи. Через багато років пара знайшла сили почати все спочатку. Але сталося це не без впливу рішучості та безкомпромісності головної героїні Нори, яка є носієм авторської концепції у творі.

Важливим чинником, що сприяв осучасненню драми Ібсена, стала натуралістична естетика, до якої письменник вдавався у перший період творчості, не знаходячи в традиційному реалізмі прийомів і засобів, які б задовольняли запити нового часу. Від натуралізму його посилені увага до соціальних проблем, зовнішнього середовища, а також об'єктивності й точності. Згідно з

твердженням А. Сергеева, натуралісти мали підстави бачити в Ібсені “свого духовного праотця” [1, 29]. Відомо, що, працюючи над п'єсою “Примари”, автор детально вивчав хворобу реальних пацієнтів, перед тим як “наділити” нею свого героя. Прибличники напряму важливого значення надавали декораціям, які “здатні замінити найточніші описи” [3, 8]. Вони також виступали за зміну типу мовлення персонажів. Так, Е. Золя наполягав, що в театрі повинна утвердитись відточена розмовна мова, природний тон бесіди, живий колорит мови та відповідна інтонація. Персонажі мусять підкорятись логіці подій та бути схильні до логічного розвитку характеру. Важливого значення надається реплікам персонажів, які мають бути влучні короткі, але разом з тим доволі інформативні, адже саме за допомогою них здійснюється аналіз. І хоча праця Золя “Натуралізм у театрі” вийшла двома роками пізніше, ніж п'єса “Ляльковий дім” Ібсена, всі вище перелічені риси натуралізму не лише лягли в основу нової жанрової модифікації драми, а й сприяли оновленню театрального мистецтва загалом.

Нововведення Г. Ібсена були творчо переосмислені й розвинені його британським послідовником, зачинателем жанру п'єси-дискусії Б. Шоу, який у 1891 р. видав критичне есе “Квінтесенція Ібсенізму”, що не тільки стало першим англійським дослідженням творчості норвезького драматурга, а й справедливо вважається маніфестом “нової драми”. Б. Шоу називає Ібсена “сміливцем, котрий зірвав прекрасну вуаль” [9, 42], схвально ставлячись до ідеї драматурга зображати героїв драматичних творів простими, “взятими з життя” людьми.

Відходячи від Аристотелівської концепції, Б. Шоу успадковує ібсенівську манеру ретроспективно-аналітичної композиції. Драматичний конфлікт у його п'єсах проявляється через зіткнення уявлень про життя головних героїв з фальшивими цінностями відмираючого суспільства. Способом висвітлення конфлікту є гостра дискусія. На відміну від Ібсена, який використовувє даний прийом у кінці твору, дія у п'єсах Шоу просякнута гостро-дискусивними моментами, які підводять читача до головного диспуту, що одночасно виступає кульмінацією п'єси. Новим для драматургії того часу є також ідейне наповнення дискусії. Так, її предметом стають наукові відкриття, важливі гіпотези, різноманітні теорії, завдяки яким автор закликає читача до наукового аналізу суспільно-політичних проблем та пошуку шляхів їх вирішення. Відмітною особливістю композиції п'єс Б. Шоу є розлогі авторські ремарки, які детально описують місце дії, при цьому він уникає надмірної натуралізації, натомість широко вводить іронічно-парадоксальний компонент.

Саме завдяки парадоксальному методу його персонажі постають колоритними й непередбачуваними, у них більше життєвих сил та сміливості. Якщо Ібсен створює ситуацію, в якій Нора лише роздумує над власним становищем в суспільстві, то англійський драматург у своєму знаменитому “Пігмаліоні” (1913 р.) безжально нівелює основний обов'язок жінки були вірною дружиною, заявляючи, що “вийти заміж чи ні, це така ж спокуса, як іти пішки чи взяти карету” [9, 51]. Елайза рішучіша за Нору, вона зуміла кинути виклик не лише суспільству (квіткарку вважали герцогинею), а й “своєму творцю”, людині, яка допомогла їй почати нове життя (під час суперечки жбурнула в нього хатні капці). І хоча відкритий фінал пропонує декілька варіантів подальшої долі головної героїні: відкрити власний магазин квітів чи стати учителькою фонетики – всі вони є новими для жінки того часу.

Наявність філософських роздумів, символічних елементів, політичного гротеску дала підстави Б. Брехту назвати Б. Шоу “засновником інтелектуального театру ХХ століття” [1, 35], що став, як різновид “нової драми”, одним із визначальних факторів формування драматургії ХХ століття.

У руслі новітніх тенденцій, незалежно від Г. Ібсена, розвивалась творчість шведського драматурга Августа Стріндберга. Широкому загалу українських дослідників його творчість стала відомою лише в останні десятиліття ХХ століття, адже багато творів митця були заборонені цензурою одразу після виходу за їхню надмірну радикальність та ігнорування правилами хорошого тону.

Літературознавці, зокрема Л. Андреев, відносять творчість Стріндберга до натуралізму, а його пізні п'єси до символізму, і хоча зовнішнє середовище та біологічний детермінізм грають ключову роль у його драмах, все ж сам автор характеризував їх як “сучасні п'єси для сучасного глядача” [1, 46]. Передаючи загально-філософську картину життя, Стріндберг намагається показати людей такими, якими вони є насправді, без прикрас чи недоречного трагізму. Він, як і Г. Ібсен, піднімає низку суспільно негативних тем, які до нього висміювались чи просто ігнорувались, зокрема пияцтво, нерозбірливі статеві стосунки, принизлива роль жінки у суспільстві.

Серед жанрових нововведень примітними є довгі авторські передмови, у яких драматург намагається розтлумачити власне бачення п'єси. Його теза, що суспільні індивіди перебувають у постійній боротьбі та у пошуках життєвого тріумфу, стала основою драматичного конфлікту п'єс. Так, у його програмному творі “Фрекен Жюлі” (1888 р.) кожен з героїв бореться за своє місце

під сонцем, причому перемога одного з них означає поразку іншого. Паралельно з розвитком дії автор розкриває складний комплекс мотивів поведінки персонажа, що є знаковою особливістю жанрової моделі драми письменника. Він не концентрується лише на біологічному детермінізмі, як це робили натуралісти, а насичує драму психологізмом, а також розглядає поняття моралі та релігії. Важливим елементом п'єси, котрий допомагає яскравіше проілюструвати розвиток конфлікту, є музика. За словами самого автора, "принцип музичності має стати одним з наріжних каменів композиції" [7, 18]. На його переконання, музичний фон повинен супроводжувати п'єси та органічно відповідати тому, що відбувається на сцені.

Дія у п'єсах шведського драматурга відбувається у підкреслено замкнутому просторі, як правило, у будинку чи кімнаті, де проживають головні герої. Таке обмеження дало змогу автору показати новий етап людських стосунків, одночасно "побудованих на взаємній прив'язаності та взаємних муках" [7, 16]. Перебування у власному домі вже не приносить мешканцям відчуття спокою та комфорту, дім перестає виконувати функцію захисту. Кімната перетворюється на плацдарм напруженої морально-психологічної боротьби, в яку втягується глядач як свідок і суддя, що повинен для себе визначити на чиєму він боці, чию життєву концепцію приймає.

У п'єсах Стріндберга небагато дійових осіб, що є важливим чинником інтенсифікації дії у драмі. Своїх героїв драматург називав "безхарактерними, хаотичними та розтерзаними", маючи на увазі їхню безпомічність у боротьбі зі злом, яке їх оточує, виснажуючи життєві сили. Натомість абсолютні безликими постають дійові особи другого плану, зокрема Лікар, Кухарка, на прикладі яких автор демонструє процес поступового відмирання самоідентифікаційних рис та перетворення індивіда на машину – автоматичного виконавця соціальної ролі.

Одним із новаторських прийомів Стріндберга було введення образу "напівжінки". У передмові до п'єси "Фрекен Жюлі" автор показав своє негативне ставлення до цього образу як перехідного, що "пробиває собі дорогу, продається, мучиться, але, на щастя, гине" [7, 8]. Дівчина зображена у творі в момент найбільшого сум'яття та психологічної нестабільності. Вихована гордою аристократкою, яка ненавидить мужчин, вона опускається до гріховного зв'язку з лакеєм. Автор аналізує комплекс прихованих мотивів, які призвели леді до такого ганебного вчинку, серед них біологічний детермінізм, фізіологія та відмирання аристократизму. Якщо Нора у "Ляльковому домі" прагне до самоусвідомлення, її мислення логічне і ясне, то Фрекен не здатна тверезо оцінювати ситуацію, її не цікавить власна роль та місце в суспільстві. Героїня є примхливою та обмеженою особою, без усталених моральних переконань. Фінал п'єси Стріндберга, як і норвезького драматурга, є відкритим, подальша доля молоді Фрекен видається незрозумілою, проте однозначно ганебно-трагічною.

Щодо мовлення персонажів, то, на противагу Ібсену, у шведського драматурга діалоги між героями уривчасті, короткі, подекуди хаотичні, теми часто змінюються. Як зауважував сам драматург, він прагнув "відмовитись від математичної конструкції французького діалогу, а хотів показати роботу мозку" [7, 10]. Автор категорично виступав проти надмірних декорацій, котрі відволікали увагу глядача, закликав змінити систему освітлення сцени та спосіб гримування акторів, щоб вони виглядали більш життєвими, водночас були в центрі сценічного дійства, приковуючи увагу глядачів не зовнішніми бутафоріями, а глибокими внутрішніми процесами.

Загалом, пізня творчість Стріндберга, розвиваючись в руслі символізму, заклала фундамент нового літературного напрямку – експресіонізму, у рамках якого широко культивувалась драма. На цю особливість творчості Стріндберга вказував і американський драматург Юджин О'Ніл, називаючи його "предтечею всього найсучаснішого в театрі" [6, 253], маючи на увазі досягнення творчого покоління, яке увійшло в літературу у 20-их роках ХХ ст.

Наприкінці ХІХ століття найбільш резонансною та авторитетною залишалася драматургія Г. Ібсена. На неї рівнялись молоді таланти, що прагнули за допомогою слова змінити світ, наповнити його добром і світлом. Серед таких особливе місце займає бельгієць Моріс Метерлінк. У 1904 р. з-під його пера вийшла праця "Нова драма", у якій автор, висловлюючи захоплення Г. Ібсенем, все ж зауважував, що "скандинавський драматург вніс мало оздоровлюючих елементів у сучасну драму" [5]. На його думку, драма повинна відповідати сучасній їй реальності, адже "сьогодні майже не чути криків, рідко проливається кров, мало залишилося видимих слів. Щастя чи горе людей вирішується в тісній квартирі, за обіднім столом перед каміном" [5]. Зовнішні обставини так сильно змінили перебіг драми, що, фактично, назріло щось абсолютно нове і незвідане, тільки назва залишилась тією самою.

Загально-філософська концепція творчості Метерлінка реалізується у рамках людського безсилля перед метафізичним Злом. Письменник неодноразово підкреслював, що щоденна трагедія набагато глибша, ніж "трагедія великих пригод" [5], тому, на відміну від інших нових драматургів, автор хотів показати не боротьбу, а життя, зокрема те, як наша душа існує в безкінечності та у вічності.

Ключовим нововведенням щодо жанрової моделі драми Метерлінка було заперечення дії. На переконання драматурга, справжній трагізм не в дії, а в мовчанні, звідси і назва його театру “статичний театр” або “театр мовчання”. Відсутність зовнішньої дії компенсувалася новим драматичним прийомом “другого діалогу”, а саме внутрішнього діалогу, який показує стан душі героя і є важливішим за зовнішню поведінку людини. У драмах пізнього періоду письменника дія взагалі зводиться до мінімуму, за що критики та літературознавці називають їх “драмами очікування” (“Непрошена”, “Сліпі”).

Як і Стріндберг, Метерлінк схильний розміщати своїх персонажів у замкнених просторах (замки, острови, ліс), з тих чи інших причини вони обмежені у вільному пересуванні. Відсутній детальний опис інтер'єру, за винятком певних деталей, які, як правило, несуть глибокий символічний підтекст. Важливим елементом п'єс драматурга було використання казкового фольклору, що, на думку Л. Андрєєва, давало змогу автору “наповнити наївно-фантастичну розповідь атмосферою містики й страху” [1, 58].

Як послідовник символізму Метерлінк продемонстрував у п'єсах широкі поетикальні можливості мови, його твори багаті на метафори та персоніфікації, асонанси, алітерації тощо. Письменник дотримувався думки, що драматичне мистецтво повинно ставити перед собою більш глобальні завдання, шукати приховану істину, а не фотографічно передавати реальність, яку “можна побачити крізь вікно”, адже єдиною метою символіста є не назвати предмет, а лише на нього натякнути. Таким чином, драма Метерлінка, ґрунтуючись на попередніх художніх досягненнях, виходила за рамки визначеної Ібсеном моделі, відкривала новий простір для подальшого розвитку жанру.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. “Нова драма”, виникнувши на рубежі століть, увібрала в себе різноспрямовані та водночас близькі за духом творчі принципи Ібсена, Стріндберга, Гауптмана, Шоу, Метерлінка та інших західно-європейських письменників. Зародившись в епоху реалізму, вона переросла у натуралістичну, а згодом у символістську, не відкидаючи категоричні класичні прийоми та засоби. Завдяки вимогам натуралізму до точного відтворення дійсності, драматурги відкрито заговорили про гострі соціальні та морально-етичні проблеми. Символістській драмі вдалося заглибити читача у філософсько-метафоричний світ та через метафору й алегорію донести його метафізичну сутність. У рамках жанру були сформовані нові принципи драматичної побудови як на ідейно-тематичному, так і на сюжетно-композиційному рівнях. Відійшовши від Аристотелівської концепції, за якою важливе місце відводилось дії, драматурги ввели дискусію та відкритий фінал з метою змусити реципієнта задуматись над варіантами поведінки у життєвих ситуаціях – глядач ставав співучасником дискусії. Саме такий напрям – збільшення дискусії та зменшення дії – притаманний театральним візрцям наступних періодів, проте у значно оновлених авангардистськими тенденціями формах.

Список використаних джерел

1. Зарубежная литература XX века / [под редакцией Л.Г. Андреева]. – Москва : Высшая школа, 2003. – 559 с.
2. Зингерман Б. И. Очерк истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б.И. Зингерман. – Москва : Наука, 1979. – 393 с.
3. Золя Е. Натурализм в театре [Електронний ресурс] / Е. Золя. – Л., 1934. – 55 с. Режим доступу http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Zola_Naturalisme.htm
4. Ибсен Г. Кукольный дом [пьесы] / Г. Ибсен. – Москва : Эксмо, 2011. – 252 с.
5. Метерлинк М. Новая драма [Електронний ресурс] / М. Метерлинк // Двойной сад. Сборник эссе [Перевод с французского Николая Минского и Людмилы Вилкиной]. – Режим доступу http://az.lib.ru/m/meterlink/text_0180.shtml
6. О'Нил Юджин, Уильямс Теннесси. Пьесы : Сборник. [Пер. с англ. / Составл. и вступит. статьи Г. Злобина] / Юджин О'Нил, Теннесси Уильямс. – М. : Радуга, 1985. – 800 с.
7. Стриндберг А. Ю. Красная комната. Пьесы. Новеллы / А. Ю. Стриндберг. – Москва : Эксмо, 2011 – 396 с.
8. Храповицкая Г. Н. Основные особенности реалистической социально-психологической драмы Г. Ибсена / Г. Н. Храповицкая Ибсен и западно-европейская драма его времени / Храповицкая Г. Н. – М., 1979. – 89 с.
9. Шоу Б. О драме и театре [Електронний ресурс] / Б. Шоу. – Москва : Издательство Иностранной литературы, 1963. – 689 с. Режим доступу <http://padaread.com/?book=30431&pg=3>

Summary. The article deals with the problem of the genre modifications of the “new drama” in the European literature at the end of the XIXth beginning of the XXth century. Quite a bit of Ukrainian and foreign scientists were engaged in the researches of European drama of the mentioned period. The

biggest part of the accessible to the Ukrainian recipient researches of the "new drama" was carried out by the soviet literary critics. Ukrainian literary criticism in the last decades of the XXth century made considerable advancement, having in an order inaccessible essays of the "new playwrights", in which they lay out own dramatic conceptions, and also critically estimate creative work of the contemporaries.

Attempts in the direction of poly aspect study and resourceful edition of the inheritance of the new dramatists, activated the problem of its reinterpretation. However until now the problem of reason-result connections and evolution of drama at end of the XIXth – first decades of the XXth century, and consequently its transformation to more radical forms in the context of avant-garde motions has not been resolved. The purpose of the article is to define the genre model of drama at end of the XIXth first decades of the XXth century in its development and modifications.

"New drama", arising up at the end of the XIX century, absorbed for itself resourceful and at the same time idea-close artistic searches of Ibsen, Strindberg, Hauptman, Show, Meterlink and other western European writers. Engendered in the epoch of realism, it outgrew in naturalistic, and afterwards in symbolic drama, however it did not cast aside classic receptions and means. Due to the naturalistic requirements to the exact, even photographic recreation of the reality dramatists succeeded to outline society's moral-ethics problems. Symbolic dramatists succeeded to deepen a reader in the philosophic-metaphorical world and through a metaphor and allegory to carry the metaphysical essence.

Within the genre framework the new principles of dramatic construction were formed both on the thematic and the plot-composition levels. Stepping back from Aristotle's conception according to which action was the most important in a play, dramatists entered with a discussion and open final, with the purpose to compel a recipient to be thoughtful above the variants of behavior in vital situations. Thus, a spectator became a participant of the discussion. The direction of increasing of the discussion and diminishing of the action is inherent to the theatrical standards of next periods, however in considerably renewed avant-garde forms.

Key words: *new dramas, composition, discussion, open final, conflict, image system.*

Отримано: 21.08.2014 р.

УДК 821.161.2:411.16

Меншій А.М.

ХУДОЖНІ ООБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗІВ ЄВРЕЇВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІН. ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ. (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО ТА В. ЛЕОНТОВИЧА)

У статті на матеріалі творчості М. Коцюбинського та В. Леонтовича осмислено художні особливості моделювання образу євреїв в українській літературі кін ХІХ – поч. ХХ ст. Встановлено, що інонаціональні образи, створені письменниками, позначені винятковою силою художньої правди в аналізі соціальних явищ, у дослідженні людських характерів.

Ключові слова: *образ єврея, наратор, ідіостиль, антисемітизм, негативні національні стереотипи.*

В українській літературі часів класицизму та романтизму загалом присутні негативні або комічні образи євреїв. У художніх творах цього періоду єврей – другорядна особа, а іноді й зовсім випадкова. Епоха позитивізму принесла значні зміни в образ єврейського героя, який стає повноправним об'єктом читацького зацікавлення. Його зображення варіюється від негативного до позитивного, проте він уже не периферійний персонаж. Протягом усього ХІХ ст. образ єврея в українській літературі змальовували доволі стереотипно – «критично й гостро з акцентом лише на питанні економічної експлуатації» [3, 229]. На початку ХХ ст. трактування єврейської теми набуло помітного розвитку. «Відкриття, що єврей може викликати співчуття як багатостраждальна людина втілює в низці творів, що з'явилися на зламі століть», – наголосив Г. Грабович [3, 233].

У творчості українських письменників кін. ХІХ – поч. ХХ ст. спостерігається неоднозначне, суперечливе ставлення або трансформація єврейської теми, що особливо помітно у художньому й публіцистичному доробку Олени Пчілки [19]. Проте важливо, що образ єврея незмінно приваблює вітчизняних митців межі століть. Створюючи позитивні образи євреїв, письменники прагнули зруйнувати стереотип, який панував у ХІХ ст., що євреї, займаючись торгівлею,

не заслуговують на повагу. Так, в оповіданнях М. Левицького – «Щастя Пейсаха Лейдермана», «Порожнім ходом», Т. Бордуляка – «Бідний жидок Ратиця» авторські симпатії на боці бідної, пригнобленої єврейської голоти. Тему створення єврейського гетто порушує Н. Романович-Ткаченко («Ні еллін, ні іудей»). У своїх творах С. Васильченко («За мурами»), Н. Кибальчич («Хмаринка») виступають проти антисемітизму на побутовому рівні. Складні проблеми українсько-єврейських взаємин на тлі революційних подій 1905 – 1907 рр. актуалізували В. Винниченко (драма «Дисгармонія») та Л. Яновська (роман «Гасло»).

Помітного розвитку трактування єврейської теми набуло у творчості І. Франка. Його зацікавлення євреями та юдаїзмом, відображене в поезії, прозі, публіцистиці було величезним. І. Франко був одним із популяризаторів і перекладачів творів письменників цієї національної меншини в Україні. Як зазначив І. Набитович, у багатьох творах І. Франко, як і деякі інші українські письменники (Леся Українка, Г. Хоткевич, Л. Мосендз, Наталена Королева), намагався через багатовікову історію євреїв побачити історичні перспективи українського народу [16, 142]. Рецепція образів євреїв у художньому світі автора поеми «Каїн» насичена філософськими проблемами. Болючі для українського суспільства теми міжнаціональних взаємин І. Франко порушив у таких творах, як «Гершко Гольдмахер», «Гава і Вовкун», «Пирого з черницями», «Яць Зелепуга», «Перехресними стежками», «Воа constrictor» та ін.

Важливу сторінку в історію образотворення євреїв в українській літературі кін. XIX – поч. XX ст. вписали й М. Коцюбинський та В. Леонтович. Метою пропонованої розвідки є осмислення особливостей моделювання образів євреїв в українській літературі кін. XIX – поч. XX ст. на матеріалі творчості М. Коцюбинського та В. Леонтовича. Варто наголосити, що на шляху опрацювання цієї теми вітчизняні дослідники вже мають цілий ряд вагомих здобутків, передусім відзначимо розвідки Г. Грабовича [3] та П. Кудрявцева [12]. Цікаві спостереження з актуалізованої проблеми запропонували І. Набитович [16], І. Приймак [6], Л. Сенік [6], Я. Якубівська [22]. Однак українські митці межі століть, зокрема й М. Коцюбинський та В. Леонтович, продемонстрували оригінальні підходи до окресленої теми, що потребує всебічного історико-літературного вивчення.

М. Коцюбинський відіграв помітну роль у становленні В. Леонтовича як письменника: закликав його до систематичної творчої праці, популяризував доробок, сприяв формуванню позитивного іміджу письменника-початківця в середовищі критиків та видавців. Під впливом художніх пошуків М. Коцюбинського та інших представників модерного письменства, В. Леонтович прагнув розкрити найтонші порухи душі особистості. У свою чергу, В. Леонтович з величезним пієтетом ставився до М. Коцюбинського, усвідомлював значення його таланту та громадянської позиції для розбудови національної культури, надавав фінансову допомогу, новаторськи підійшов до критичного осмислення його творчості. Тож не дивно, що у творчості письменників віднаходимо чимало спільних типологічних рис. Своїми повістями, новелами, оповіданнями М. Коцюбинський та В. Леонтович розширювали тематичні горизонти української прози, збагачували її актуальними філософськими, політичними, психологічними проблемами. Творчість митців несла в собі нові тенденції й ознаки української прози: заглиблення в явища життя, інтерес до внутрішнього світу людини. Відтак зрозумілими є деякі спільні аспекти моделювання образів євреїв. Письменники апелювали до досвіду читачів і тих стереотипних підходів щодо євреїв, які склалися в суспільстві кін. XIX – поч. XX ст. Їхні герої справді виявляють риси, які традиційно приписують представникам цієї нації: практичність, гордість, підозрілість. Однак і М. Коцюбинський, і В. Леонтович не обмежуються звичайною типізацією, а намагаються показати передумови формування подібних рис характеру: зневажливе ставлення сусідів-християн породжує підозрілість та недовіру; високе суспільне становище й заможність, здобуті власним розумом і хистом – гордість і самовпевненість. Важливим видається і опис зовнішності євреїв у М. Коцюбинського та В. Леонтовича. У повістях, новелах та оповіданнях згаданих митців євреї, як і представники інших національностей, красиві й потворні, охайні й не дуже, розумні й такі, що лише вважають себе розумними. Наголосимо, що поруч зі стереотипним зображенням, характерним обом письменникам на початку їхнього творчого шляху, вирізняються й індивідуалізовані портрети.

Яскраву галерею представників міської єврейської громади створив М. Коцюбинський у новелі «Він іде!», яка стала мистецьким відбитком, художньо-творчою трансформацією однієї з найтрагічніших революційних подій – чорносотенного погрому у Чернігові. Написаний у 1906 р., трохи більше, ніж через півроку, текст є живим, безпосереднім відгуком письменника, який став свідком кривавих явищ революційної дійсності, зафіксував найдрібніші деталі погрому, аби потім переплавити цей реальний матеріал у досконалий літературний твір. Щоб яскравіше відобразити ментальність єврейського народу, його культуру, виразні етнічні ознаки й особливості, М. Коцюбинський «розпитував приятеля, лікаря Андрія Марковича Утєвського, запитував назви свят,

обрядів, цікавився побутом єврейського народу» [7, 143]. Наслідки відповідних консультацій виявилися в аналізованому творі, зокрема й на лексичному рівні («балабусти», «пуриці», «шохат»).

У новелі автор детально змальовує еволюцію погрому – від його зародження до безпосереднього бурхливого прояву, від багатолюдних єврейських зібрань на площі, розмов про майбутній погром, від таємних нарад в хаті старого Абрума, до самого факту жорстокого дійства. М. Коцюбинський глибоко занурюється у світ передчуттів єврейської громади перед наближенням майбутнього лиха, зображує всі її страхи, емоції, хвилювання. Страх і безпорадність конкретизуються новелістом у тонко спостережених подробицях, вихоплених із загальної картини й висунутих на передній план: «Скрізь рипіли залізні засуви, бряжчали колодки й ключі, стукали двері, заслоняючи чорні отвори...» [9, 248]. Неспокій, зумовлений тривожними повідомленнями про можливість використання чорносотенцями завтрашньої церковної процесії в погромницьких цілях, поступово переростає в жах, що конкретизується, головним чином, через образи Абрума й Естерки, а також майстерно передається за допомогою специфічних стилістично-синтаксичних прийомів організації розповіді: «В світлиці Абрума набилось стільки народу, що стало дихати трудно. Коли ж одчинили вікно, щоб випустити повітря, світло впало на ціле море напружених, схвильованих облич і крізь вікно в хату влетіла стоока тривога» [9, 250]. Апокаліптичні пророкування Естерки: «Я бачу звірів...скрізь звірів... В очах у них вогонь, а на зубах кров... людська, червона...» [9, 250], – поглиблюють відчай і безнадію.

М. Коцюбинський показує погром очима Абрума, який асоціюється зі «старозавітнім пророком»: «То серед тиші впали на голову дзвони і побігли по місту з вискоком й реготом. Од майдану щось тупотіло і чувся крик: «Вже йде!» ... вже йде!..». Може, там бійка, може, там кров... Він нічого не знав. Може, там ріжуть, грабують... Він тільки тямив, що все круг нього заворушилось і якась сила раптом вхопила його, що його з усіх боків штовхають, що над ним важко дихають, що він біжить і чує довкола великий тупіт ніг, і чує у грудях, як скаче серце» [9, 254]. На початку твору він рішуче виступає проти стрілянини та кровопролиття («Як! Вони хочуть стріляти! Ті нерозумні, ті божевільні! Оті «політики»! Вони хочуть пролити кров, яка впаде на наші ж голови. Вони викличуть помсту – і помста, як вовк, пожере наші діти, увесь спокійний народ!..» [9, 249]), але під впливом побаченого і пережитого його поглядя кардинально змінилися: «Він переймав стрічних і всім кричав, що так не можна... Треба оборонятись. Треба стріляти із револьверів і всіх перебити... Закидати дровами, бити дрючками, колоти ножами...» [9, 253]. Абрум щиро вболіває за свій народ, він «не може бути свідком народного лиха», бо надзвичайно сильно відчуває «той крик розпуки, що глибоко таївся в серці його народу, боячись навіть вирватися звідти» [9, 253]. Але коли нарешті стався погром, він, як і більшість євреїв, тікає з міста. Залишилася тільки сліпа Естерка. У її словах, сповнених страхітливою погрозовістю, втілюється вся глибока трагедія її народу: «Він іде!.. Він іде!..» [9, 255]. Характерно, що образ єврейського сліпого рапсода, у натхненному співі якого звучать інтонації біблійних пророків із їхньою ностальгією за землею обітованою, ще 1903 р. створив М. Чернявський в оповіданні «Співець».

Важливе значення для створення емоційного фону подій має детальне виписування образів-пейзажів. У новелі «Він іде!» М. Коцюбинського звертають на себе увагу паралелі між моральним станом персонажів і навколишньою природою, митець активно використовує прийом паралелізму. Так переживання героїв новели уособлює наступна картина: «А коли сонце зійшло, до нього всміхнулись тільки червоні маки з карнизів ринку та ще дороги, зарослі маком, що розтікались, немов криваві ріки, поміж зеленим хлібом од мурів містечка» [9, 251–252].

До осмислення наслідків єврейських погромів звертається й Гр. Григоренко в нарисі «Євреї». В коментарях до твору читаємо: «У цьому нарисі змальовано одну із сцен, що характеризує жахливі наслідки єврейських погромів за царських часів» [4, 171]. Здається, з суцільного потоку життя письменниця вихоплює один фрагмент: подорож залізницею, вагон, божевільний старий єврей, його онука, байдужий до всього студент. Автор докладно спостерігає за поведінкою діда: «...старий єврей старається теж спати, <...>; потім, як скажений зіскакує в розпачі, рве на собі волосся, сиві, довгі кучеряві пейси і скудовчену бороду <...>; він скубе себе, наче то не він сам, а хтось другий, на кім він помщається...» [4, 172]. Картину єврейських погромів подає і Л. Яновська в «Уривках до роману», при цьому письменниця не вдається до детальних описів, а засобами поглибленого психологізму передає всю гаму розмаїтих почуттів, які переживає її героїня, українка Таня.

Поза тим, що образ єврея є головним лише в одній новелі М. Коцюбинського, цікаві типи дрібних корчмарів віднаходимо в інших творах автора. Так у повісті «На віру» письменник окреслив звичну картину: «Шинкар й не вилазив з свого загартованого дерев'яними ґратками «ванькирчика». Він усе точив з барильця та подавав половинчики, кватирки, півока, ока. Піт великими краплями котився на його руді вуса, і він обтирав його рукавом сорочки, поглядаючи на гостей хитрими сірими очима» [8, 40]. Незважаючи на те, що в корчмі «було душно і висіла

імла» [8, 40], а запах горілки, «змішавшись з важким духом бакуну, наскрізь прочадив чорні стіни корчми» [8, 40–41], Гнат саме тут знаходив спочинок від домашніх негараздів: «У хаті в них було пекло. Гнат втікав до корчми. От і тепер сидить він у корчмі, підперши голову рукою, і ціле його безталання стає йому перед очі...» [8, 48]. Шинок став справжньою домівкою і для декласованого Луки Йвановича Гаєвського з оповідання «Помстився»: «... від шинку до шинку, від Сруля до Мошка – скрізь своя хата, скрізь свої люди!..» [8, 157]. Екстер'єр та інтер'єр сільського шинку стає невід'ємним атрибутом повісті «Fata morgana»: «Сині стіни, в кутку бебехи, залитий пивом стіл. Тісний ванькирчик у Менделя. <...>. Пиво пінилося у зелених склянках і шуміло в голові» [10, 55].

Образ «жида-адвоката» помічаємо в оповіданні «Ціпов'яз». Мордко «витрішкуватий лисий жид» поважно звертається до свого роботодавця «пане хазяїне», виправдовує його, нехай і уявні, але все ж таки негативні дії: «Певно, побились з ким у корчмі?.. Ну, то чому не побитися: на те дав бог свято й горілку» [8, 133]. Напевно розуміючи безперспективність Семенового звернення до царя, все ж не відмовляє його, а, як підприємлива людина, яка керується власними інтересами, готовий виконати Семенове прохання: «Мордко швидким рухом скинув на ніс окуляри, поплював на пальці, об'яснив шабасівку і налагодивсь писати» [8, 134]. Проте досвідчений адвокат намагається обережно внести корективи у Семенове писання: «Ай-ай-ай, пане хазяїн! Бійтеся бога, чи ж можна писати до царя по-мужицьки? – скрикнув здивований жид» [8, 134]. Але Семен, переконаний у власній правоті, продовжував розпочате.

Не відходячи від історичної та художньої правди, М. Коцюбинський подає негативні стереотипні характеристики євреїв, що їх вербалізують його герої. Свою нелюбу дружину Олександр (повість «На віру») Гнат порівнює з дружиною шинкаря: «Груба Берчиха гоїдала дитину в колісці і плела панчохи. Розпатлана, в зайложеній спідниці та засиненому шматтю жидівка нагадувала Гнатові його нечепурну жінку. Гнат аж сплюнув з огидження. Достоту Берчиха!» [8, 47]. Іноді герої М. Коцюбинського зневажливо відгукуються про євреїв. Карпо Петрович Зайчик «околоточний надзиратель» з оповідання «Подарунок на іменини» називає Шмуля «сучим сином» [10, 243], хоч і відзначає його кравецьку майстерність.

Євреї постають як невід'ємна частина економічного життя села. Саме вони надавали, хоч і за значний відсоток, позики селянам, які не мали грошей, щоб сплатити податки. Безіменний персонаж оповідання «Андрій Соловій...» з боєм розмірковує: «Ех, до жида треба йти, застав нести, та на проценти брати» [8, 289]. Роботу у євреїв, цю правду в місті, знаходить і Дмитрикова мама Ярина з оповідання «Маленький грішник»: «... у брудних хатках уздовж вулиці відчинились двері, висовувалися звідти жидівки і гукали на його маму: – Ярино! А несіть швидше води, бо діджа порожня!» [8, 147].

Вирізняються євреї і на фоні міського пейзажу. Андрій Соловій з однойменного оповідання, вперше потрапивши до міста, із загалу панів, міщан, москалів, циган, мужиків виокремлює саме євреїв: «... жидів, і жидів найбільше; куди не повернешся – усе жидівські пейси, бороди, засмальцьовані лахмани та такі ж спідниці...» [8, 297]. Невід'ємним атрибутом бідних міських околиць стали й жидівські кози в оповіданні «Маленький грішник»: «була відлига, з стріх капало, з горбка збігали, мов весною, струмочки талої води, горобці весело цвірінькали, жидівські кози никали по майдані, чи не лишилось де на торговищі хоч стебла сіна від учорашнього ярмарку» [8, 147]. У контексті цього твору образів-символів кози відведено важливе місце, оскільки він може бути своєрідною сугестією від образу чорта. Традиційно в українській міфології козли та кози викликають у людей негативні емоції, оскільки зовні нагадують чорта, який, згідно з християнськими уявленнями, покритий шерстю, з рогами, хвостом і копитами [2, 527].

Аналізує М. Коцюбинський і проблему економічної експлуатації. Герой оповідання «Андрій Соловій...» справедливо відзначає, що саме євреї, за підтримки офіційної влади, визискуючи селян і перетворюючи їх на жебраків зміцнюють своє становище: «...А пригадайте собі, люде, – звернувся до односельців Андрій, – скільки лиха наробили вам шинки, п'янство? Скільки воно уйняло в вас здоров'я, щастя; скільки заgrabало в тяжкій праці добутих, кровавих грошей?» [8, 303]; «Жид поставив нову корчму, навіз більше горілки та споював людей, підсипаючи до розбавленої водою горілки дивдерева та тютюну, щоб міцнішою здавалась...» [8, 301]. Під час родинної сварки Меланки й Андрія (повість «Fata morgana»), звинувачуючи чоловіка у слабкості та неробстві, жінка згадує шинкаря Менделя: «Фабрика, фабрика, а де вона? Ну, була фабрика, а хто мав користь із неї? Мендель. Може, неправда? Може, не в Менделя лишав він заробок?» [10, 55].

Чимала провина за знищене життя Федора Приймака, протагоніста оповідання А. Крушельницького «Ізза віна», лежить і на євреєві Моріцу. Саме через його махінації чоловік втрачає все майно і навіть батьківську хату. Однак це не зломало Федора: він укладає угоду з тим таки Моріцом і працює, щоб відробити борг і викупити хату, створює свою родину. Через сімейні суперечки Федір втрачає дружину, болісно відчуває свою недолу. Чоловік не знаходить (або й не

шукає) виходу, а спокусливі запросини шинкаря потрапляють на заздалегідь підготовлений ґрунт. Настає розв'язка – Федір вибирає «пити».

Євреїв-визискувачів і шахраїв у своїх творах «Ройтів шиб», «П'ятка», «Дезертир» та ін. реалістично змалював С. Ковалів. В ненаситному прагненні до наживи вони вдаються до тяжких злочинів, здійснюють вбивства чи доводять розорених ними селян до загибелі. Однак письменник наголошує на бездіяльності влади, яка навіть не намагається контролювати підприємців. Причому від цього страждають незахищені верстви населення, незалежно від їхньої національності. Такі ж тенденції виразно звучать і в «Бориславському циклі» І. Франка.

Образ справжньої людської п'явки змалював А. Крушельницький у повісті «Рубають ліс». Гершкові автор відвів лише кілька сторінок, на яких зумів показати типового лихваря, одного з великої когорти корчмарів, всіх євреїв, які, в прагненні до наживи, перейшли межі людяності. Окрім нечесної торгівлі, обвішування, обраховування, Гершко (як і його родичі) великі заробітки має з того, що дає гроші в борг під заставу. Досягнувши успіху, він мудро приховує свої статки: «сам перед собою таїться зі своїми думками про великі успіхи [11, 203]. Здобути нечесним шляхом багатства, Гершко прагне легалізувати, аби син був «чистий» господар. Тут поряд із вкрай непривабливою жагою наживи бачимо позитивну батьківську самопожертву – прагнення зробити самому всі незаконні операції, а як доведеться нести кримінальну відповідальність за скоєне, Гершко, поза сумнівом, готовий і на це: «Він уже старий, довго не буде сидіти, жаль лише умирати не в своїй хаті. Але умирати з тою певністю, що сини вже не лихварі, не фальшивники, що його сини – багаті діди, пани!» [11, 204].

У доробку В. Леонтовича віднаходимо такі твори з життя євреїв, як «Образки стародавнього життя», «Помирили», «Старе й нове», «Я заробив у мого Бога», «Gentilhomme declasse», «Комісіонер Сара Соломонівна», «Кумпаньйони», «Мізерія», що дало підстави критикам говорити навіть про єврейський цикл його прозописма. Очевидно, дався взнаки той факт, що В. Леонтович, як землевласник і промисловець, постійно підтримував ділові контакти з комісіонерами, дрібними підприємцями, серед яких на той час превалували саме представники єврейства, і добре знав обставини їхнього життя. Його здобутки були високо поціновані дослідниками. Так, А. Погрібний наголосив на тому, що не можна заперечити яскравості й дотепності змалювання прозаїком типажів і норівів містечкової публіки, особливо єврейської (оповідання «Помирили», «Декласований дворянин», повість «Старе й нове»)» [18, 513].

Аналізуючи оповідання «Я заробив у мого Бога», навряд чи можна погодитися з категоричним зауваженням О. Наконечної: «За зовнішньою толерантністю вислову митця прихована гірка іронія і глибоке знання дріб'язковості та духовної убогості містечкового життя, того багвиння, що засмоктує своєю сірою буденністю сильні натури, невпізнанно їх деформує, зводячи до рівня сірої посередності» [17, 48]. Втративши все майно під час пожежі, Абрамсон довго поневірявся і наполегливо працював: «...весь день товкся біля станції і в холод, і в дощ, серед стукоту, гамору і лайок, дихав курявою у спеку, місив холодну грязюку восени, і їв тільки хліб з цибулею, і не мав кращого одягу, як стареньке витерте пальтешко...» [14, 168]. Ставши на ноги, він передусім прагнув якомога краще облаштувати життя своєї родини, дати освіту дітям. Відтак протагоніст оповідання постає передусім як люблячий чоловік і турботливий батько, який безмежно пишається своїми дітьми: «Таких синів, як мої, дякувати Богові, нема ніде у світі, – з глибоким переконанням та захватом мовив він» [14, 169]. Письменник наголошує на почутті власної гідності свого героя, його вірності законам і вірі предків та тій повазі, яку виказують до нього і євреї, і українці. Слушними видається міркування С. Єфремова, який зауважив: «постать старого комісіонера-єврея змалювано тут надзвичайно типово, виразними штрихами й вийшла вона справді живою, з тілом і духом» [5, 552].

Безмежна любов до дітей і відданість родині є сенсом життя і бідного жидка Ратиці з однойменного оповідання Т. Бордуляка. Протагоніст, попри те, що карає своїх дітей за дрібні крадіжки, жаліє їх і покладає всю провину на себе, оскільки усвідомлює, що саме голод рухає дітьми, а йому не завжди вдається заробити навіть кусник хліба. Однак він не втрачає надії на їхнє щасливе майбуття і мріє, що його діти «будуть ходити при дзигарках, їздити каретами, може, вони матимуть свої села, поля, ліси...» [1, 156].

Своєрідний образ вивів письменник у повісті «Старе й нове». Змалюючи образ Янкеля Гершковича Тарноручького, який самотужки дряпався «в люди», В. Леонтович не ставив собі за мету створити тип жорстокого експлуататора. Він схилився до думки, що єврей, краще ніж українець, вміє налагодити і вести справу. І Чаплій, і Кибець мали свої майстерні, найманих працівників, проте через свою вперту вдачу, небажання йти на компроміс втратили все, а Чаплій, крім власності, суспільного становища, ще й родину і навіть людську подобу.

Письменник показав процес становлення Янкеля Тарноручького як особистості. Дитячі роки Янкеля мало чим відрізнялися від дітей українців: «Янкель пам'ятає себе обшарпаним жи-

деням, що вкупі з такими ж дітьми голоти по цілих днях без діла тинявся по вулицях, задвіках та смітниках маленького брудного містечка» [13, 237]. Учень кравця дуже рано зрозумів «як люди шанують заможних, гнітять бідних» [13, 237]. Через таке переконання у його свідомості рано сформувалося бажання розбагатіти, «щоб хоч при старості самому коверзувати людьми та не давати коверзувати собою» [13, 237–238]. Ставши на ноги, Тарноруцький переїхав у Дубні, спорудив там швейну майстерню, придбав дороге устаткування, найняв робітників, змінив своє ім'я з Янкеля Гершковича на Якова Григоровича. В. Леонтович звертається до розповсюдженого факту, коли євреї, керуючись передусім діловими інтересами, змінювали свої імена, у цьому випадку на слов'янське, а в розмові часто вдавалися до українських слів, здебільшого фонетично спотворених. Бажання Тарноруцького піднятися на вищу сходинку в суспільній ієрархії терпить крах із об'єктивних причин. Всі його зусилля виявляються марними перед страшною стихією єврейських погромів. Як зауважила О. Леонтович, у повісті «Старе і нове» маємо, мабуть, перше правдиве зображення єврейського погрому, який не міг не викликати обурення письменника-гуманіста [15, 34]. В. Леонтович докладно розкриває обставини цього жакливого злочину, наголошує на бездіяльності, а то й відвертому потуранні влади. Виписуючи образи погромників, передусім їхнього ватажка, асоціального Івашки Ракла, письменник акцентує на бурхливих проявах стихії підсвідомого, у яких знаходить свій вияв довго тамоване прагнення помститися за суспільні кривди. Як наголосила Н. Шумило, розгром кравецької майстерні заможного власника Тарноруцького письменник пояснює не лише соціальною несправедливістю, а й внутрішнім деградуванням вкрай озлобленої людини [21, 207]. Про єврейський погром йдеться й у повісті Панаса Мирного «За водою»: юрба під проводом Грицька у місті Голоп'ятому розкидає ненависну гроблю і за водою пускає Лейбине добро.

Подаючи образи найбагатших мешканців міста Лубні – Опанаса Олексієвича Свербія і Пейсаху Рувімовича Хапковича, автор «Образків стародавнього життя» наголошує, що розбагатіли вони нещадно обдираючи людей. І єврей Хапкович – не найгірший серед йому подібних. Його зять навіть доводив якісь барині, яка не хотіла мати справу з Пейсахом Рувімовичем і вважала його шахраєм, що «Папаша, може, і були мошенник, поки вони були бідні, так тепер вони багаті і саміє чесніє...» [14, 245]. Коли йдеться про майбутнє, то Хапкович розмірковує про дітей, за допомогою яких і задля яких він збільшує свої маєтки. Скупий Свербій дбає тільки про себе: втрапивши сина, найбільше журився тим, що його майно не буде збільшуватись.

У нарисі «Помирили» Герштайн і Петро Хведорович, єврей і українець, – варті один одного. Селянин вкрав у єврея пшеницю і змушений був спокотувати свій злочин у в'язниці. Після звільнення він незважливо відгукувався про свого «кривдника». Однак у пореволюційні роки кон'юнктура змінилася і Петро Хведорович, вже як представник влади, усвідомлюючи користь від співпраці з такою спритною діловою людиною як Герштат, налагоджує доброзичливі взаємини, які, вочевидь, будуть корисними їм обом.

Образи Льва Мойсійовича Хмельницького та Дувіда Хапкіна, створені В. Леонтовичем в оповіданні «Кумпаньйони», не викликають у читача обурення, а лише легкий посміх. «Молодий, франтикуватий, гарний з себе жидок» Хмельницький у спілці з Хапкіним заклали товариство «Хмельницький і Хапкін» і поставили крупчатню. На подив гадячан справи компаньйонів йшли надзвичайно добре, оскільки підприємці правильно розділили обов'язки й організували виробництво: «Де треба «інтелігентної розмови» з механічними заводами, з банками, купцями, що партіями мливо купують, – там діло Хмельницького. Де купували пшеницю, а надто дрібними кількостями, де дрібний продаж борошна, з робітниками, з фірманами лаятися, – там Хапкін переривається» [14, 224].

Досить рельєфно виписано й образ комісонера Сари Соломонівни з однойменного оповідання В. Леонтовича, а разом і з нею й інших євреїв Шполи. Кількома штрихами письменнику вдалося подати передісторію героїні, щасливе життя в батьківській родині старого Славутинського, який мав найкращу в околиці бакалію і вдало вів свої справи, щасливе заміжжя з молодим шполянським крамарем Голосовкером. Серед найпомітніших рис своїх героїв письменник виділяє їхні ділові якості, вміння вести справи, відданість традиціям. Овдовівши, незважаючи на допомогу й підтримку родини, Сара Соломонівна змушена була шукати власного заробітку для себе і трьох доньок. Її ділові якості, наполегливість, відповідальність незабаром принесли свої результати: «Вона швидко зрозуміла комісонерське діло, виконувала доручення справно і старанно, її впізнавали і заводчики, і купці, і директори банків...» [14, 308]. Поліпшилося і її матеріальне становище, доньки закінчили гімназію, здобули фах лікаря, юриста, зубного техника. Жінка пишалася тим, що чесною працею нажила свій статок. У революційні й пореволюційні роки Сара Соломонівна, незважаючи на власні негаразди, допомагала шполянському рабині, який завжди її підтримував і давав гарні поради; Васі, синові одного з тих заводчиків, з яким вона співпрацювала і родина якого прихистила її під час погромів. Особливо цікавими не лише з художньої, а й історичної точок зору, видаються сторінки, в яких автор передає настрої єврейства

у пореволюційні роки: «Тоді багаті євреї здебільшого за кордон повтікали, зате набилося в Київ сила нових, з містечок, од ворохобні рятуючись. Так виглядало, ніби у Києві самі тільки євреї й живуть. Кленуть вони українців, кленуть і Росію, і багато з їх тоді до большевиків горнеться, надто молодші...» [14, 310]. Натомість Сара Соломонівна, навіть втративши можливість займатися своєю справою, все-таки прагне залишитися в місті, яке стало рідним, у помешканні, яке нагадувало про загиблу доньку. Однак обставини були сильнішими, і весь свій хист літня жінка змушена була спрямувати на те, щоб продати своє майно й оформити папери для виїзду з країни.

На відданості традиціям і родинним цінностям акцентує й М. Чернявський, створюючи образ родини Фельдман. Арон, Ісай і Соломон намагаються врятувати майбутнє своєї збезчещеної сестри Дори. Однак, коли Кунцевич цинічно відмовляється від шлюбу, брати люто накидаються на кривдника: «Чотири чоловіки сплелись в один клубок, мов роздратовані змії, і рвали, й кусали одне одного. Вони ричали, хрипіли, сопли й верещали від злости, напруження й болю, на них тріщала одіж; і враз вони, всі четверо, повалились на землю і там почалась нова боротьба» [20, 480].

Галерею образів березняківських євреїв змалював В. Леонтович в оповіданні «Мізерія», певною мірою спростовуючи деякі стереотипи. В першу чергу, це стосується Герша Юровського, який, маючи прибуткову посаду, «не мав і трохи єврейської статечності». Він любив гарно вдягатися та впадав за жінками. Попри всі спроби єврейської громади, їм так і не вдалося повернути Герша до правдивого життя. Найбільше зусиль докладав Лейба Хитрик, що мав дорослого сина, «якому вдома не було чого робити і який теж міг би бути підвальним у березняківського пана, якби Герш не засів, наче камінь, на тому місці» [14, 209]. З усією своєю спритністю Лейба взявся до справи, повсякчас обмовляючи Герша і прагнучи «виставити його з Березняків чисто через жидів» [14, 210]. Письменник, зі знанням справи, докладно розкриває обставини єврейського заробітчанства, непростих взаємин у середовищі дрібних підприємців, водночас розкриває приховані мотиви вчинків і характерів своїх героїв, розкриваючи їхні характери в дії, послуговуючись засобами прямої і невластивою прямою мови, надає слово іншим персонажам. Так Герш, прагнучи помститися Лейбі, насмішкливо звертається до нього: «Хіба ж ти жид, ти півжида!» [14, 213]. А березняківські євреї про свого одновірця Лейбу говорять так: «Лейба, він ненажерливий. Йому свого гешефту не досить, раз у раз у чужий плутається <...> На усіх йому задрісно, усі, здається йому, заробляють краще за його» [14, 214].

Крім творів, в яких євреї є протагоністами, у доробку Леонтовича віднаходимо оповідання, в яких письменник створює епізодичні, але від того не менш виразні образи євреїв, вкотре наголошуючи, що шахрайство й безпринципність не мають національності. Так, один із персонажів повісті «Per pedes apostolorum» Езекіїл Еринархович Буяновський, скупий, зденационалізований тип, який зважає лише на те, що принесе прибуток, нехтує своїм попівським становищем, укладає спілку з євреєм і дістає від нього грошову винагороду. Український священик і єврейський «дукар» добре розуміють один одного і зі спритністю справжніх гендлярів залагоджують свої справи.

Вадим Петрович Кострика, головний герой оповідання «Gentilhomme de classe», походив зі значного українського роду, але через недбалість прогайнував своє добро і теж вдався до шахрайства, причому йому ледь не вдалося перехитрити досвідченого єврея. Попри те, що його «гешефт» не вдався, Кострика все ж знайшов потрібні для господарства гроші.

У порівнянні зі зденационалізованим євреєм Гершковичем, образ якого знаходимо в оповіданні «Повітовий сатир»: «Гершович, рідкий серед євреїв тип невгамовного гульця, був особливо спритний на усякі гульцятські вигадки» [14, 320], виразніше розкривається постать головного героя, Мина Кифовича Рунковського, повітового нотаріуса й циніка, інтереси якого не виходили поза межі біологічного.

Тип спритного ділка-єврея, нехай і від журналістики, виведено й на сторінках оповідання «Мимо волі». Давид Ізраїлевич Прилукер вдало використовує будь-які нагоди, що дарує йому доля. Одержавши редакційне завдання, він усвідомлює, що це його шанс «просунутись у часописній ієрархії з репортера на співробітника» [14, 332], він переконаний, що на заваді йому не стануть ні той факт, що він не знає англійської мови, ні те, що йому, власне, не вдалося навіть взяти інтерв'ю. Впевненість у власних силах допомогли йому стати нареченим Фані Марківни, батьки якої, попри відсутність посагу в нареченого, зовсім небезпідставно повірили в його спритність і хист.

Оповідання «Життепис земельного спекулянта» значно втратило б на художній вартості, коли б В. Леонтович вправною і досвідченою рукою не вивів галерею образів євреїв-лихварів, чий капітал долучилися, зрозуміло, що взаємовигідно, до появи гендляр-українця Свиридона Дем'яновича Висоцького. Саме вони одними з перших високо оцінили його ділові якості: «хорольські грошовиті жиди визнали його гешефт за добрий та охоче боргуватимуть йому, щоб заробляти на процентах» [14, 263].

Отже, дослідження художніх особливостей моделювання образів євреїв в українській літературі кін. XIX – поч. XX ст. на матеріалі творчості М. Коцюбинського та В. Леонтовича

дає підстави для наступних висновків. Українські митці межі століть створили яскраву галерею образів євреїв, всебічно розкривши їхні національні риси: відданість вірі предків і традиціям, взаємодопомога й жертвна любов до дітей, повага до старших, підприємливість, хитрість, гострий розум. Не залишилися поза увагою й негативні аспекти міжнаціональних взаємин.

Образи євреїв, що вийшли з-під пера М. Коцюбинського та В. Леонтовича загалом не виходять за межі окреслених рамок, проте кожен з письменників, володіючи чималим арсеналом художніх засобів, вправною рукою створив ряд непроминальних інонаціональних героїв. І якщо у своїй новелі «Він іде!» М. Коцюбинський піднявся до висот філософського узагальнення, то В. Леонтович приваблює глибоким знанням життя сільських і містечкових євреїв, що дозволило письменникові достовірно змодельювати непересічні оригінальні характери. Важливо, що з-поміж художніх образів, типів, які безсердечно обдурюють і зневажають просту людину, і М. Коцюбинський, і В. Леонтович як письменники-гуманісти не шукають ні нації, ні релігії, бо не це продукує негативне, ганебне в житті. Таким чином, образи євреїв, створені письменниками, позначені винятковою силою художньої правди в аналізі соціальних явищ, у дослідженні людських характерів.

Список використаних джерел

1. Бордуляк Т. Вибрані оповідання / Т. Бордуляк. – Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1953. – 176 с.
2. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
3. Грабович Г. Єврейська тема в українській літературі XIX на початку XX сторіччя // Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есеї, полеміка / Г. Грабович. – К. : Критика, 2003. – С. 218–236.
4. Григоренко Грицько. Твори : У 2 т. Т. 2 / Грицько Григоренко. – Х. : Рух, 1930. – Т. 2. – 622 с.
5. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : «Феміна», 1995. – 688 с.
6. Іван Франко : дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнар. наук. конгр., присвяч. 150-річчю від дня народж. Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.) / [відп. ред. І. Вакарчук] ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. – Л. : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. – Т. 1. – 1160 с.
7. Коцюбинська І. Спогади і розповіді про Михайла Коцюбинського. – К. : Дніпро, 1965. – 202 с.
8. Коцюбинський М. Твори : В 7 т. Т. 1 : Повісті, оповідання (1884–1897) / М. Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1973. – 408 с.
9. Коцюбинський М. Твори : В 7 т. Т. 2 : Повісті, оповідання (1897–1908) / М. Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1974. – 383 с.
10. Коцюбинський М. Твори : В 7 т. Т. 3 : Оповідання. Повісті (1908–1913) / М. Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1974. – 432 с.
11. Крушельницький А. Буденний хліб. Рубають ліс / А. Крушельницький. – Л. : Книжково-журнальне видавництво, 1960. – 399 с.
12. Кудрявцев П. Єврейство, євреї та єврейська справа у творах Івана Франка / П. Кудрявцев // Збірник праць Єврейської історично-археографічної комісії. – 1929. – №2. – С.1–81.
13. Леонтович В. Зібрання творів : В 4-х т. Т. 1 / В. Леонтович. – К. : Сфера, 2004. – 356 с.
14. Леонтович В. Зібрання творів : В 4-х т. Т. 2 / В. Леонтович. – К. : Сфера, 2004. – 356 с.
15. Леонтович О. Окрилений Україною (життєпис Володимира Леонтовича з уступами і роздумами) [Текст] / О. Леонтович. – Переяслав-Хмельницький : Видавництво СПД Карпук С.В., 2008. – 116 с.
16. Набитович І. Модерністичні тенденції показу образів євреїв та українсько-єврейських взаємин у романі Івана Франка «Перехресні стежки» / І. Набитович // Франкознавчі студії: збірник наукових праць. – Дрогобич. – 2001. – Вип. 1. – С. 142–147.
17. Наконечна О. Творчість Володимира Леонтовича в контексті української літератури кінця XIX – початку XX століття : дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / О. Наконечна ; Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. – К., 2000. – 189 с.
18. Погрібний А. «Світ за очі»? – в Україні // Погрібний А. Літературні явища і з'яви. (Статті, портрети, силуети, наближення) / А. Погрібний. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2007. – С. 509–514.
19. Пчілка Олена. Викинуті українці / О. Пчілка ; ред.-упоряд., передм. прим. В. Архипов. – К. : МАУП, 2006. – 352 с.
20. Чернявський М. Твори : В 2 т. Т. 2 / М. Чернявський. – К. : Дніпро, 1966. – 480 с.
21. Шумило Н. Під знаком національної самобутності / Н. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
22. Якубівська Я. Громадсько-політичне життя Чернігова 1905 року та відображення його у новелі М. Коцюбинського «Він іде!» / Я. Якубівська // Актуальні проблеми слов'янської філології : збірник наукових праць. – Бердянськ. – 2007. – Вип. XII. – С. 118–122.

Summary. Throughout the XIX cent. the image of Jews in Ukrainian literature was portrayed rather stereotypically: critically and poignantly with an emphasis on economic exploitation. Only in the early XX cent. treatment of Jewish themes gained significant development. Ambiguous, contradictory attitudes or even transformation of the theme can be observed in the literary works of Ukrainian writers by the close of the XIX – early XX cent.

However, it is important that the image of the Jewish people has always attracted writers of the affected period. Creating positive images, authors sought to break the stereotypes that prevailed in the XIX cent. and to prove that Jews, though engaged in trade, also earn respect. So, the writers sympathize with the poor, oppressed Jewish ragamuffins in the stories «Peysah Leiderman's Happiness», «Empty swing» (by M. Levytskyi), «Poor kike Ratitsa» (by T. Bordulyak). S. Vasylchenko in his «Behind the walls», and N. Kybalchych in the story «Cloudlet» argue against anti-Semitism at the mundane level. Complicated Ukrainian-Jewish relations amid the revolutionary events of 1905 – 1907 were problematized by V. Vynnychenko in his drama «Disharmony» and L. Yanovska in the novel «Slogan».

Notable development the Jewish theme gained in I. Franko's literary works. His interpretation of these characters in the fictional world is full of philosophical problems. In such works as «Gershko Goldmaher», «Gawa and Vovkun», «Pies with huckleberries», «Yats Zelepuga», «Cross-paths» and others Franko raised the problem of the painful for Ukrainian society topic of international relations.

An important contribution to the development of the images of Jews in Ukrainian literature of the period made M. Kotsyubynskyi and V. Leontovych. Writers appeal to the experience of the readers and social stereotypes about Jews that have developed in the late XIX – early XX cent. Their characters actually exhibit traits that are traditionally attributed to representatives of the Jewish nation: practicality, pride, suspicion. However, M. Kotsyubynskyi and V. Leontovych are not limited to common typification and try to show the source of such traits. It seems important also to notice a positive description of the Jews by both authors. Though having common features in interpreting the images of the Jews M. Kotsyubynskyi and V. Leontovych in their works create absolutely distinctive and individual characters.

Key words: image of the Jew, narrator, idiosyncrasy, anti-Semitism, the negative national stereotypes.

Отримано: 25.08.2014 р.

УДК 821.111-31.09“19”

Миколайчик М.В.

КОМПОЗИЦИЯ КАК КЛЮЧ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ НЕКОТОРЫХ РОМАНОВ ДОРИС ЛЕССИНГ

Я хотела говорить через форму книги
Д. Лессинг

Пропонуються висновки порівняльного аналізу композицій і сюжетів творів Дорис Лессинг «Золотий записник», «Літо перед темрявою» та «Діти насильства». Усі три твори базуються на архетипній схемі пошуку, яка втілює процес індивідуалізації головної героїні, що композиційно відбито у розподілі художніх текстів на частини за принципом четвериці. Розкриваються комплекси мотивів, які наповнюють цю схему.

Ключові слова: композиція, сюжет, мотив, архетип, анімус, персона, самість.

Британская писательница Дорис Лессинг не раз сетовала на то, что мало кто из критиков и простых читателей обратил внимание на форму ее завоевавшего в англоязычной среде огромную популярность романа «Золотая тетрадь», и это при том, что это «тщательно спланированная, высокоструктурированная книга», сама «суть» которой заключается во «взаимосвязи ее частей» [19], композиция которой сама по себе «является заявлением», «говорит сама за себя» [13]. Эти слова всколыхнули интерес литераторов к форме романа «Золотая тетрадь» [17; 18; 19; 20], однако мало кто из исследователей заметил, что его композиция имеет определенное, хотя и не совсем очевидное, на первый взгляд, сходство с композицией двух других произведений Д. Лессинг: цикла романов «Дети насилия» и романа «Лето перед закатом», сходство, заключающееся в том, что членение текстов всех трех произведений на части осуществляется по принципу «4 + 1», где последний, пятый, элемент занимает исключительное положение и имеет отличную от остальных природу, являясь, по сути, квинтэссенцией предыдущих.

В частности, текст «Золотой тетради» складывается из четырех частей вставного романа «Свободные женщины», перемежающихся поделенными каждый на четыре части текстами «Черной тетради», «Красной тетради», «Желтой тетради» и «Синей тетради», и завершается пятой, «Золотой тетрадью», и пятой частью «Свободных женщин» [2]. Аналогично, цикл «Дети насилия» состоит из четырех романов, каждый из которых разбит на четыре главы по четыре части в каждой [4; 11; 12; 14], и завершается пятым романом под названием «Город о четырех вратах», который занимает в этом цикле (как и часть «Золотая тетрадь» в романе с одноименным названием) особенное место, кардинально отличаясь от предшествующих и по объему текста, и по содержанию [16]. Композиционной схемы «4 + 1» Д. Лессинг придерживалась и при создании романа «Лето перед закатом», который она разбила на четыре главы («Дома», «Всемирная продовольственная организация», «На отдыхе», «Отель») и завершила пятой, опять-таки существенно отличающейся от предыдущих и по объему текста, и по содержанию, главой под названием «Квартира Морин» [3]¹.

Четверичности как архетипу уделял особое внимание К. Г. Юнг. По его мнению, именно в четверичности заключена идея целостности: четыре стороны света, четыре стихии, четыре основных цвета, четыре функции сознания и пр. [8]. Он и его последователи, в частности, М.-Л. Фон Франц, отмечали, что к числу четыре как отражающему идею целостности тяготеют символические структуры, относящиеся к процессу индивидуации², указывая при этом на особую роль числа шестнадцать как состоящего из четырех четверок [7, 254]. Будем ли мы правы, если предположим, что шестнадцать частей романа «Золотая тетрадь», на которые разбиты четыре «Тетради» Анны, шестнадцать глав первых четырех романов цикла «Дети насилия» и первые четыре главы «Лета после заката» могут рассматриваться как символизирующие подготовительные этапы процесса индивидуации главной героини, а заключительные части этих произведений, т.е. внутренняя «Золотая тетрадь», роман «Город о четырех вратах» и глава «Квартира Морин», – как завершающий этап этого процесса, достигнутую героиней целостность, самость?

Корректность такой интерпретации композиции подтверждается сюжетным анализом, который показывает, что при всех различиях, в этих трех произведениях прослеживаются общие мотивы и комплексы мотивов, восходящие к *архетипической схеме поиска*, который в англо-саксонской традиции принято называть квестом (неслучайно Лессинг дает одной из своих главных героинь фамилию Квест). Встречающаяся, например, в средневековых рыцарских романах о поиске Священного Грааля, эта схема заключается в том, что герой совершает некое длительное путешествие, во время которого должен решать те или иные невыполнимые задачи, вступать в битвы с монстрами, разгадывать неразрешимые загадки и преодолевать непреодолимые препятствия ради достижения той или иной цели – найти Грааль, спасти королевство, жениться на принцессе или др. [10, 162]. В романах Д. Лессинг речь идет не столько о физическом путешествии, сколько о путешествии духовном, внутреннем поиске героиней своего истинного я, целостности, самости – поиске, в котором и заключается суть описанного К. Г. Юнгом процесса индивидуации. Проследим мотивы и комплексы мотивов, наполняющие данную архетипическую схему в романах Д. Лессинг.

Во всех трех произведениях сюжетная схема поиска запускается *мотивом неудовлетворенности главной героини жизнью на фоне внешнего благополучия*. Смутное состояние неудовлетворенности у каждой из героинь выражается по-разному. Автора получившего мировую известность романа Анну Вулф, достаточно обеспеченную женщину, которая может позволить себе не работать, мать вполне благополучного ребенка, не обделенную ни мужским вниманием, ни дружеским общением, неудовлетворенность собственной внутренней жизнью приводит в кабинет психоаналитика с жалобами на отсутствие глубоких чувств к чему бы то ни было. Она рассказывает миссис Маркс, что «внутренне замерзла» и боится смерти, ведь «все, что реально случается в мире, – это смерть и разрушение», признается, что в жизни она «отчаянно, пронзительно несчастна», а в дневниковых записях передает свое душевное состояние словами «темно», «тьма», «ужас», «страх» [2]. Неудовлетворенность жизнью главной героини пенталогии «Дети насилия» Марты Квест выражается преимущественно в ощущении себя «попавшей в клетку», «пойманной в сеть», «попавшей в капкан», «заключенной в тюрьму», что вызывает в ней, стремящейся всей душой «наслаждаться всей полнотой жизни», злость, раздражение, негодование. Так она ощущает себя и на родительской ферме, и на работе в юридической конторе [4], и в браке с чиновником Дугласом [11], и в браке с лидером коммунистической группы Антоном [12; 14]. В предпоследнем романе цикла это ощущение становится тотальным, привязанным у нее уже не к конкретной социальной роли, а к пребыванию героини в «окруженной сушей», «не имеющей выхода к морю» африканской колонии, из которой она стремится вырваться к морю, в Англию, что находит отражение в ее повторяющемся сновидении, где она видит себя находящейся, словно «в тюремном заключении», на высоком сухом плато, у подножия которого плещется море с его живительной влагой [14] – это тотальное ощущение себя героиней «запертой», «заблокированной» в «окруженной сушей» стране, давшее название предпоследнему роману цикла, и толкает ее к завершающему

этапу духовного поиска, который происходит в уже в Лондоне, в последнем романе под названием «Город о четырех вратах» [16]. Что касается героини романа «Лето перед закатом» Кейт Браун, то она подходит к сорока пяти годам с горестными мыслями о том, что теперь, когда дети выросли, она им больше не нужна и впереди ее ничего не ждет, кроме «холодного ветра», «медленного, но верного увядания с постепенным сведением на нет ее роли матери и хозяйки дома» и о том, что всю свою жизнь с момента появления в семье детей она, по сути, мало что делала по собственному выбору, а только все время «к чему-то или к кому-то приспособлялась», в результате чего из обольстительной красотики с чувством собственного достоинства постепенно превратилась в «задерганную наседку», «разжиревшую белую гусыню», «узницу», «рабыню», «робота, заведенного двадцать с лишним лет назад», который «не в состоянии остановиться, вдруг взять и перестать быть женой и матерью со всеми присущими им качествами» [3].

Хотя в романах Д. Лессинг речь идет прежде всего о внутреннем, духовном поиске героиней своего истинного я, физическое путешествие или хотя бы смена места жительства в пределах одного города во всех трех произведениях также имеют место. В наиболее развернутом виде такое путешествие присутствует в романе «Лето после заката», героиня которого, как заметила одна из первых отечественных исследовательниц творчества Д. Лессинг И. Васильева, совершает своеобразную «одиссею» [1]. Интересно, что каждая смена героиней жизненного пространства на текстовом уровне отражена в названиях глав романа, а на уровне художественного мира сопровождается сменой ее социальной роли. Так, в главе под названием «Дома» героиня предстает перед нами в привычной для нее роли домохозяйки, жены и матери семейства, в главе «Всемирная производственная организация» она пробует себя в совершенно новой роли переводчицы и организатора международных конференций, в главе «На отдыхе» – в роли молодой женщины, отдыхающей в Испании с молодым любовником, в главе «Отель» – в роли обеспеченной постоялицы фешенебельного отеля и только в «Квартире Морин» – вне каких бы то ни было социальных ролей, что дает ей возможность свободно играть, экспериментировать с разными ролями по своему усмотрению. Мы прощаемся с героиней на пороге квартиры Морин, которую она готовится покинуть, чтобы вернуться, но теперь уже с новым ощущением себя, к привычной роли хозяйки дома и матери семейства. *Комплекс мотивов, заключающийся в одновременной смене героиней жизненного пространства и социальной роли*, прослеживается и в цикле романов «Дети насилия», где он также привязан к разбивке текста на главы: в романе «Марта Квест» героиня предстает перед нами сначала в роли девочки-подростка, дочери мистера и миссис Квест, а затем, после ее переезда с родительской фермы в город, – в роли самостоятельной работающей и наслаждающейся всеми радостями жизни девушки; в романе «Подходящий брак» она переезжает в другой дом и фигурирует уже в роли миссис Ноуэлл – супруги государственного чиновника и матери его ребенка; в романе «Зыбь после шторма» Марта бросает мужа и ребенка, переезжает и с головой уходит в роль активистки коммунистической группы и девушки ее вождя Антона Гессе, за которого в конечном итоге выходит замуж; в роли миссис Гессе Марта пребывает вплоть до конца романа «Окруженный сухой», чтобы потом пересечь главную пространственную границу в своей жизни – между колониальной Замбезией и Англией – и уже в Лондоне, в романе «Город о четырех вратах» предстать перед нами свободной от каких бы то ни было социальных ролей в доме ведущего богемный образ жизни Джека. Затем она снова совершит переезд в не менее странное и хаотично организованное пространство дома писателя Марка Колдриджа в не менее богемном Блумзбери, где она будет лишь формально считаться секретарем Марка, а по сути будет выполнять роль его жены и матери его детей и племянников, но, как и в Кейт Браун квартире Морин, делать это она будет не потому, что эти роли навязаны ей обществом, а потому что почувствует необходимость их отыграть в контексте своего духовного поиска. Как и с Кейт, с Мартой мы прощаемся на пороге приютившего ее богемно организованного пространства – и только из ее письма узнаем, что в конечном итоге она обрела социальный статус наставницы детей, оказавшихся после атомной катастрофы на острове Фарис у побережья Шотландии. Анна Вулф, если не считать имеющиеся в романе ретроспективные вставки, где она предстает перед нами в роли активистки коммунистической группы колониальной Родезии, еще не вышедшей замуж Анны Фримен, пересекает границы только один раз – когда она переезжает из квартиры Молли в собственную. При этом меняется ее социальный статус: из «женщины, которая живет в одном доме с другой женщиной» она превращается в «женщину, которая живет одна», со всеми вытекающими отсюда последствиями, которые Анна подробно раскрывает на примере своей героини Эллы, являющейся своеобразным «психологическим двойником» самой Анны. Кроме того, этот переезд является важнейшим этапом процесса индивидуации героини, поскольку, во-первых, символизирует ее отделение от материнской фигуры, которую является для нее старшая подруга Молли, а, во-вторых, имеет непосредственное отношение к проблеме интеграции ею анимуса, что подтверждается следующей дневниковой записью Анны: «Когда я переехала в эту квартиру, в ней должно было найтись место

не только для мужчины (Майкла или его преемника), но и для тетрадей. И на самом деле, сейчас я вижу переезд в эту квартиру как действие, необходимое для того, чтобы у тетрадей появилось место» [2]. Комплекс мотивов, сочетающий пересечение героиней пространственной границы со сменой ее социальной роли, можно увидеть и в той части художественного пространства романа, которое образовано тетрадями Анны, ведь когда героиня пишет в той или иной тетради, она погружается в ту или иную роль, ту или иную из своих ипостасей. И здесь проявляется та же закономерность, что и в других двух произведениях: если в первых четырех тетрадях Анна выступает в определенной роли (Анны – писательницы в черной, Анны – коммунистки в красной, Анны – клиентки психоаналитика, любовницы Майкла и матери Дженет в синей и, наконец, в облике ее героини, Эллы – сотрудницы женского журнала, в желтой), то в последней, золотой, она предстает перед нами вне каких бы то ни было социальных ролей (писательскую деятельность она себе к этому времени запретила, из Коммунистической партии вышла, сеансы психоанализа завершила, с Майклом распрощалась, со своей героиней Эллой рассталась, а дочь Дженет временно отправила в пансион). В этой завершающей части романа Анна, как Кейт в конце «Лета перед закатом» или Марта в «Городе о четырех вратах», проигрывает ряд ролей, которые не сыграла в реальной жизни: «Я играла роли, одну за другой, моим напарником-противником был Савл, который тоже играл роли... Наш дуэт переиграл все роли, которые вообще можно себе представить в отношениях мужчины с женщиной... Я словно прожила сто разных жизней. И вот что поразительно, как оказалось, огромное число женских ролей в реальной жизни прошли мимо меня, я либо сама отказывалась их играть, либо мне их не предлагали... я понимала, что я обречена на то, чтобы их сейчас сыграть, именно потому, что я отказывалась от них в жизни» [2, 670]. В реальной же жизни, на пороге возвращения в которую она находится в финале романа, внутренне обновленная Анна, как и Кейт с Мартой, возвращается к привычным для нее социальным ролям, что и является развязкой этого и двух других произведений.

Кроме этого привязанного Д. Лессинг к пересечению героиней пространственной границы мотива роли, который, безусловно, восходит к юнгианскому *архетипу персоны*, значительное место в духовном поиске каждой героини отводится *архетипу анимуса*, который в «Детях насилия» и в «Золотой тетради» включен в повторяющийся комплекс мотивов, *складывающийся из встречи героини с мужчиной, альянса и расставания*. По этой схеме строятся отношения героини с такими нагруженными архетипическими чертами анимуса мужскими персонажами, как Пол Блэкхерст («Золотая тетрадь»), Майкл («Золотая тетрадь»), Савл Грин («Золотая тетрадь»), братья Коэны («Марта Квест»), Томас Стерн («Окруженный сушей»), Джек («Город о четырех вратах»), Джеффри («Лето после заката»). Отношения именно с этими мужчинами и становятся узловыми моментами на пути поиска Анной и Мартой собственного «я» и внутренней целостности, поскольку так или иначе трансформируют ее личность.

Кульминационным для всех трех произведений является присутствующий в завершающей части каждого из них (внутренней «Золотой тетради», романе «Город о четырех вратах», главе «Квартира Морин») комплекс мотивов, складывающийся вокруг болезни, которую героиня переживает в некоем замкнутом богемно организованном пространстве (у Анны это ее собственная квартира, у Марты – дом Колдриджей, у Кейт – квартира Морин), где она находится с неким новым для нее и свободным от социальных ролей персонажем (Савлом Грином, Линдой Колдридж, Морин, соответственно), отыгрывает ряд не отыгранных ею в социуме ролей, а также получает благодаря общению с этим человеком новый для себя опыт и обретает внутреннюю целостность, после чего с этим человеком расстается и, уже обновленная, возвращается в социум (Анна – к литературному творчеству и роли матери Дженет, Марта – к роли наставницы детей новой расы, Кейт – в лоно семьи). Нетрудно заметить, что этот завершающий комплекс мотивов восходит к выделенной представителями мифологической и архетипной критики архетипической схеме *смерти и возрождения* [10, 160; 21, 4]: «я» героини временно умирает, чтобы снова возродиться, но теперь уже в новом качестве. Само же замкнутое пространство, где происходит символическая смерть и возрождение «я» героини, служит своего рода *теменосом*, описанным К. Г. Юнгом как защищенное от внешних воздействий сакральное личное пространство, где возможна встреча с бессознательным и соединение в единое целое «разорванных частей личности» за счет интеграции бессознательных содержаний в сознание.

Пройдя сложный путь индивидуации, каждая из героинь находит, таким образом, свое истинное «я» и обретает благодаря интеграции анимуса и отыгрыванию разнообразных ролей внутреннюю целостность, что выражается, среди прочего, в высокой концентрации в заключительной части произведения образов-символов, имеющих отношение к *архетипу самости*. В «Золотой тетради» это прежде всего образ самой этой тетради в прекрасной золотой обложке, которая символизирует и объединение четырех ипостасей Анны, которые она раньше выражала в четырех тетрадях, и одновременно слияние мужского и женского начал, ведь записи в ней делает и сама Анна, и мужчина, олицетворяющий ее анимус – Савл Грин. В «Лете после заката» это об-

раз тюленя из повторяющегося сновидения Кейт, которого в конце ее «одиссеи» ей удастся, наконец, вернуть в родную стихию. В романе «Дети насилия» центральным символом самости становится солнечный город о четырех вратах из детской мечты Марты, которая впервые появляется в первом романе цикла, а в последнем находит воплощение в образе Лондона – города, где героиня, наконец, находит свое призвание.

Итак, сюжеты романов Д. Лессинг «Золотая тетрадь» и «Лето перед закатом», а также романной пенталогии «Дети насилия» строятся на базе архетипической схемы поиска, который отражает путь личностной индивидуации главной героини: неудовлетворенная своей жизнью при всем ее внешнем благополучии героиня отправляется на поиски чего-то другого (завязка); по мере развития сюжета она пересекает ряд пространственно-временных границ и проигрывает ряд социальных ролей; кульминационным моментом этих романов является душевная болезнь героини, которую она переживает в замкнутом пространстве – теменосе, где происходит психический распад и последующая интеграция различных ролей-персон, анимуса и других бессознательных содержаний, т.е. архетипические смерть и возрождение, в результате которых героиня обретает внутреннюю целостность, самость, и, уже обновленная, возвращается в социум, что и составляет развязку. Данная сюжетная схема воплощает процесс индивидуации главной героини, который, как мы показали выше, отражается в композиции текста, выступающей, таким образом, в качестве самостоятельного средства психологизма. Значительное место, как мы показали выше, занимает в системе психологизма рассмотренных романов и хронотоп, поскольку именно при пересечении пространственно-временных границ происходит смена социальных ролей-персон главной героини и именно в особом образом организованном пространстве – теменосе – происходит кульминационные для данных романов «смерть и возрождение» «я» героини.

Примечания

- ¹ Интересно, что тяготение Д. Лессинг к схеме «4 + 1» нашло отражение и в романе «Пятый ребенок» об особенном ребенке, родившемся в обычной респектабельной семье с четырьмя благополучными детьми [15].
- ² Индивидуацию К. Г. Юнг понимал как обычно сопровождающийся значительными трудностями процесс психологического роста, ведущий к достижению внутренней целостности (самости) через интеграцию в сознание бессознательных компонентов психики [6; 7; 9].

Список использованных источников

1. Васильева И. Одиссея Кейт Браун // Литературное обозрение. – 1978. – № 7. – С. 72-74.
2. Лессинг Д. Золотая тетрадь : роман / Дорис Лессинг ; пер. с англ. Е. Мельниковой. – СПб. : Амфора, 2009. – 734 с.
3. Лессинг Д. Лето перед закатом : роман / Дорис Лессинг ; пер. с англ. И. Якушиной. – М. : Эксмо, 2008. – 256 с.
4. Лессинг Д. Марта Квест : роман / Дорис Лессинг ; пер. с англ. Т. А. Кудрявцевой. – М. : Эксмо, 2008. – 432 с.
5. Франц М. Л. Процесс индивидуации / Мария-Луиза фон Франц // Юнг К. Г. Человек и его символы. – М. : Москва : Университетская книга, 1997. – 368 с.
6. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / Карл Густав Юнг // Юнг К. Г. Божественный ребенок. – М. : Олимп, 1997. – С. 248-290.
7. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / Карл Густав Юнг. – Киев: PostRoyal, 1996. – 384 с.
8. Юнг К. Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице / Карл Густав Юнг // Юнг К. Г. Ответ Иову. – М. : Канон, 1995. – С. 5-107.
9. Юнг К. Г. Структура психики и процесс индивидуации / Карл Густав Юнг. – М. : Наука, 1996. – 269 с.
10. Guerin W. L. A Handbook of Critical Approaches to Literature / Wilfred L. Guerin, Earle Labor Lee Morgan, John R. Willingham. – New York : HarperCollins Publishers, 1979. – 350 p.
11. Lessing D. A Proper Marriage : a novel / Doris Lessing. – (Children of Violence). – New York : HarperCollins ebooks. – 448 p.
12. Lessing D. A Ripple from the Storm : a novel / Doris Lessing. – (Children of Violence). – New York : HarperCollins ebooks. – 2010. – 336 p.
13. Lessing D. Guarded Welcome [Электронный ресурс] / Doris Lessing // The Guardian. – 27 January 2007. – Режим доступа к статье : <http://www.theguardian.com/books/2007/jan/27/featuresreviews.guardianreview25>.
14. Lessing D. Landlocked : a novel / Doris Lessing. – (Children of Violence). – New York : HarperCollins ebooks. – 2010. – 352 p.
15. Lessing D. The Fifth Child : a novel / Doris Lessing. – New York : HarperCollins Publishers. – 2012. – 160 p.

16. Lessing D. The Four-Gated City : a novel / Doris Lessing. – (Children of Violence). – New York : HarperCollins ebooks. – 2010. – 672 p.
17. Lightfoot M. J. 'Breakthrough in The Golden Notebook / Marjorie J. Lightfoot // Studies in the Novel. – 1975. – Vol. 7. – Iss. 2. – P. 277-284.
18. Saraçoğlu S. A 'New Form' Derived out of 'Formlessness' in Doris Lessing's The Golden Notebook / Semra Saraçoğlu // Ekev akademi dergisi. – 10 Sayı: 26. – 2006. – S. 141-146.
19. Schlueter P. The Golden Notebook / Paul Schlueter // Doris Lessing ; ed. by H. Bloom. – (Bloom's Modern Critical Views). – Broomall : Chelsea House Publishers. – P. 27-60.
20. Schweickart P. P. Reading a Wordless Statement: the Structure of Doris Lessing's The Golden Notebook / Patrocínio P. Schweickart // Modern Fiction Studies. – Iss. 31. – 1985. – P. 263-279.
21. Segal R. A. Jung on Mythology / Robert A. Segal. – Princeton: Princeton University Press, 1998. – 288 p.

Summary. At the beginning of the article the author quotes the British Nobel Prize winner Doris Lessing emphasizing the importance of the composition of her most celebrated novel *The Golden Notebook* and argues that the compositions of some of her other novels are equally expressive. The compositions and plots of *The Golden Notebook*, *The Summer Before the Dark* and *The Children of Violence* series are further analyzed and compared. The author argues that all the three are based on the same archetypal quest pattern depicting the heroine's Jungian individuation, or personal growth process, which is reflected compositionally in the quaternary based text design, where the final, fifth, element (the internal *Golden Notebook*, the chapter *Maureen's Flat* in *The Summer Before the Dark* and the last novel in the *Children of Violence* series, *The Four-Gated City*) is presented as the quintessence of the previous four. The archetypal quest plot contains in these three novels by Doris Lessing such motifs and patterns as the heroine's dissatisfaction with her own life despite her outward wellbeing (exposition), changing social roles when crossing the borders of the literary space, meetings, liaisons and partings with several animus feature bearing male characters (story) as well as symbolic death and rebirth, which invariably take place in a special secluded space with the features of the Jungian *temenos* (climax) and the heroine's return to social life (*dénouement*). Finally, the pivotal images are highlighted which symbolize the heroine achieving her wholeness and selfhood as a result of the individuation process, which include the golden notebook, the seal and the four-gated city. Some aspects related to the manifestation of animus and persona archetypes in these three novels are also touched upon. The compositions and plots of the analyzed novels, as well as their chronotops, are looked upon as specific means of Doris Lessing's psychologism.

Key words: composition, plot, motif, archetype, animus, persona, self.

Отримано: 23.07.2014 р.

УДК 811.161.2'373.7:821.161.2-1

Місінкевич О.М.

КОНЦЕПТ «СЕРЦЕ» У ДИНАМІЦІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО СМИСЛОТВОРЕННЯ У СИСТЕМІ МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ НЕОКЛАСИКІВ

У статті йдеться про особливості мовної репрезентації концепту «серце» у художньому дискурсі. Аналізуються мовностилістичні засоби, за допомогою яких розкриваються індивідуально-авторські особливості мовної картини світу поетів-неокласиків.

Ключові слова: концепт, мовна картина світу, концептуальний простір.

Постановка наукової проблеми та її значення. Мовна картина світу як лінгвально модельована сума інтелектуальних уявлень народу про буття є важливим компонентом національної культури, оскільки виступає уособленням чуттєвого відображення, світосприйняття через призму раніше нагромадженого досвіду і його творче переосмислення. Зосередження уваги мовознавців на дослідженні вербального наповнення концептуальної мовної картини світу сприяє розширенню уяви про структурно-семантичний обсяг національної мови, висуває когнітивний аспект на перший план в осмисленні історичного досвіду нації, ославленого в тих чи інших типах текстів, зокрема поетичних.

Лінгвістична мотивація феномену неокласичного тексту перебуває в площині методології мовознавства, у якій ідіостилістична проблематика відзначена синкретизмом екстра- та інтра-лінгвальних критеріїв.

Мовний світ поетів-неокласиків ґрунтовно осмислений в літературно-критичних працях, нині поставлений у коло актуальних питань українського мовознавства, зокрема прочитання текстів саме в лінгвокультурологічному аспекті.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Висновкові положення деяких дисертацій (В. Башманівський, О. Томчук, Л. Темченко, О. Черевченко, М. Кудряшова, К. Буркун, О. Коваль та ін.), монографічних праць (А. Калетнік), тематичних статей (Л. Масенко, Н. Петриковська, І. Смушчинська, Р. Стефурак, О. Черевченко, Н. Цицалюк), виконаних на цьому мовному матеріалі, спонукають до визнання пріоритетності лінгвокогнітивного підходу, що уможливорює вивчення поетичного слова через концептуальні зв'язки та відношення.

Вивчення концептів культури як репрезентантів мовної картини світу закономірно пов'язується з лінгвостилістичним аналізом текстів (О. Потебня, І. Білодід, С. Єрмоленко, Н. Сокологуб, Л. Мацько, Л. Лисиченко, Л. Шевченко, Н. Слухай та ін.). Праці українських мовознавців такого спрямування забезпечили створення передумов розуміння тексту як мовно-естетичної структури, яка репрезентує культуру за допомогою мовних знаків, що потребує пояснення, тлумачення, зіставлення їх внутрішньоформних якостей з іншими ознаками, виявлення їх характерних загальних та індивідуально-авторських особливостей.

Мета дослідження – з'ясувати особливості вербалізації концепту *серце* у системі мовної картини світу неокласиків.

Мета реалізується через розв'язання таких завдань:

- з'ясувати умови функціонування поетичного слова у системі художнього ідіостилу;
- описати особливості мовної репрезентації концепту *серце* у поетичній картині світу неокласиків;
- вивчити специфіку і зміст концепту *серце* у мовній картині світу, його семантичні зв'язки у концептосфері поетів-неокласиків, динаміку зміни його семантичного наповнення.

Усю сукупність знань про світ, репрезентовану в художніх поетичних текстах, можна розкрити через опис «картини» і «моделі світу». Реальна дійсність відтворюється у вигляді картини світу, яка структурована за допомогою моделі, а та, своєю чергою, може бути репрезентована й суб'єктивована за допомогою інших семіотичних систем, зокрема мови. Вираження моделі світу за допомогою мови є лінгвістичною моделлю світу.

Для сучасної лінгвістики, а саме лінгвопоетики, найсуттєвішим є питання про вияв механізмів взаємодії лінгвістичної (ширше – наукової) моделі світу і тієї моделі, яка базується на зіставленні даних, отриманих внаслідок аналізу простіших рівнів мови, які спостерігаються безпосередньо, з даними, що репрезентують стилеві особливості авторського тексту і – ширше – специфічними рисами української мови, які відбивають особливості національної свідомості.

Вивчення картини світу здійснено, відповідно, тільки в логічному взаємозв'язку з етнічною картиною світу. Носієм цієї картини світу є етнос, її елементами є концепти і концептні конфігурації, а її експонентом слугує етнічна мова (насамперед, її лексика). Отож, знання про світ, зафіксовані в мові конкретної мовної спільноти, утримують і її багатий національно-культурний досвід. Це означає, що кожна мова утворює властиву тільки їй етносферу. Цю думку обстоювали В. фон Гумбольдт, О. Потебня, Л. Щерба, Д. Овсяннико-Куликовський, Н. Комлев, Ж. Соколовська та ін.

Разом із пошуком універсального в концептосферах здійснено узагальнення національно-специфічного в категоризації дійсності. В останньому зусилля зосереджено на вивченні ключових слів у *мовних картинах світу*.

Семантико-когнітивний метод як компонент лінгвокогнітивного підходу є інструментом дослідження у напрямку від семантики мови до концептосфери та забезпечує реалізацію наукових завдань із оперттям на поняття мовна картина світу, концептуальна картина світу, мотивованих антропоцентричністю, подієвістю поетичного тексту.

Свого часу серед американських етнолінгвістів була популярною гіпотеза Б. Уорфа про те, що кожна мова не тільки по-своєму неповторним образом створює природу і соціальну діяльність, але й закріплює неповторне світобачення. У той же час досить актуальною і значущою для сучасної етнолінгвістики є проблема моделювання картини світу, світу знань, який властивий тому чи тому етносу.

Картина світу, репрезентована як концептуальна модель світу, охоплює суму знань індивіда, етносу про предмети об'єктивної дійсності. Концептуальна модель світу складається з груп і понять. Формою її вираження є мовна модель світу у вигляді семантичних полів, класів і відношень між ними. Як наслідок – концептуальна модель світу представляє той чи той рівень народного знання про зовнішній світ.

Згідно з дотримуваною у науковій розвідці позицією *мовна картина світу – це підсистема концептуальної картини світу*. Основними одиницями концептуальної картини світу є концепти, що об'єднують образи, поняття, уявлення, настанови й оцінки, втілені в мові за допомогою різних мовних одиниць, насамперед слів і словосполучень.

Разом із пошуком універсального в концептосферах здійснено узагальнення національно-специфічного в категоризації дійсності. В останньому зусилля зосереджено на вивченні ключових слів у мовних картинах світу.

Вивчення мови в межах лінгвокультурних парадигм, зосередження уваги на культурному компоненті мовного знака дають підстави зробити висновки, що навіть у період інтенсивних лінгвістичних досліджень людство втрачає компоненти концептів, відображених у мові. Разом з компонентами концептів втрачено і наші уявлення про світосприйняття в минулому. Усвідомлення цієї тенденції зумовлює сучасний інтерес до слова, ідіоми як згорнутих текстів, а також до ритуальних, сакральних, формувальних текстів, які зберегли уявлення про світ, редуковані чи втрачені іншими жанрами [1, 20].

Картина світу, репрезентована як концептуальна модель світу, охоплює суму знань індивіда, етносу про предмети об'єктивної дійсності. Концептуальна модель світу складається з груп і понять. Формою її вираження є мовна модель світу у вигляді семантичних полів, класів і відношень між ними. Як наслідок – концептуальна модель світу представляє той чи той рівень народного знання про зовнішній світ.

Мовна картина світу поетів – це концептуальна картина світу в її вербалізованій формі, що, відповідно до загального визначення поезії, є мистецтвом образного вираження думки у слові, або словесною художньою творчістю.

Орієнтація неокласиків на взаємозв'язок поезії і філософії пов'язана з концептуальними положеннями Гегеля про співвідношення мистецтва і філософії як форм свідомості, що мають свій зміст і призначення в системі культури, розглядаючи буття людини через культурну традицію.

Незалежно від джерел, неокласицизм початку ХХ сторіччя (німецький, польський, російський) був орієнтований на єдині філософські і культурологічні тенденції (концепція людини-артиста Ф. Ніцше і «Філософія присмерковості» О. Шпенглера) в осмисленні культурно-ціннісних домінант, що перебувають по той бік природної казуальності. Тобто поезія, як почуттєва царина, вимагала критеріїв, які встановлює саме філософія як учення про розумове світовідчуття. Діяльність гуманітарія розумілася як «трансцендентальна формотворчість», що типологічно співвідноситься з неокласицистичною настановою на жанрове формовираження історико-міфологічної емблематики, звернення до сонету як художньої цілісності, у якій утримується у знятому вигляді духовна пам'ять культури [10, 6].

Концептуальний простір поезій неокласиків співзвучний з філософськими поглядами Сократа, Платона, Аристотеля (з їх радикальною переорієнтацією з осягнення природи на вивчення людини, її душі й морального світу [13, 67]).

Дослідження концепту *серце* є актуальним з огляду на його значущість не лише в українській лінгвокультурі, але й у системі мовної картини світу індивідуального художньо-образного смислоутворення.

Вивчення такої складної мовної одиниці як *серце* у мовній картині світу можливе за допомогою категорії концепта, так як концептуальний аналіз уможливило виявлення деяких смислів, які інтегровані словом і пояснюють особливості його використання у мові.

Для світоглядно-ціннісної свідомості української культури характерне висунування на передній план того, що є корінням морального життя, *серця* як метафори інтимних глибин душі [11, 746]. Цей архетип «філософії серця» розкривається як принцип індивідуальності та орган відчуття Бога (П. Юркевич), як мікросвіт, вираження внутрішності людини, основа людяності (Г. Скворода), як шлях до ідеалу та гармонії з природою (Т. Шевченко), як джерело надії, передчуття, провидіння (П. Куліш) та ключ до «господарства душі», її мандрівок у вічність, сферу добра й краси (М. Гоголь) [7, 289].

Філософізм концепту *серце* пов'язаний з ідеєю двосвітовості буття, його поділом на «внутрішній» та «зовнішній» світ, з ідеєю подільності природи людини на «сердечну» (глибинно-емоційну, таємничу, надчуттєву, ірраціональну) та інтелектуально-раціональну сфери. У християнському розумінні ця філософія ґрунтується на ідеї побудови людської моралі на «палаючому серці» людини як органа відчуття Бога і протистоїть античному (сократівському) розумінню моральності як функції від розумності людей та знання [7, 290]. Образ «палаючого серця» входить у побут громадського життя в Україні.

Дихотомія *серце – життя* виступає як біологічним, так і духовним та психічним центром сприйняття світу неокласиками, що поєднує українське ментальне та європейське начало.

Так, Л. Темченко чітко висвітлює їх філософсько-естетичну програму: 1) етична настанова, спрямована на «благоговіння перед життям» (А. Швейцер) у формулі творчого злиття зі «світовим життям» (М. Рильський); 2) соціологічна вимога на «перетворення духовного життя на духовне виробництво» (М. Вебер) як творчої праці «для майбутніх поколінь» (М. Зеров); 3) поєднання аполлонівсько-фаустівського пізнання природи, реалізованого в прихильності до циклічного сприйняття світу (М. Драй-Хмара, М. Зеров) [10, 6–7].

О. Черевченко вказує на те, що філософсько-естетичним тлом українського неокласицизму стала концепція софійності. Головна її ідея – утвердження мудрості і краси світобудови, творення світу як розумного мистецтва. Тому в художньо-естетичній парадигмі неокласиків концептуально на роль належить смисловій і функціональній єдності добра і краси як праоснови гармонійного світоустрою, саме ці категорії визначили тематику і проблематику їхнього творчого доробку [13].

Відповідно, варто говорити, як зазначає В. Жайворонок, про загальнолюдську концептуалізацію реальності, тобто загальнолюдський поняттєвий універсам, так і про національну її концептуалізацію, що включає специфічні для тієї чи тієї культури аспекти світосприймання. І там і там у центрі мікро- чи макрокосму стоїть людина як розумна істота та її уявлення про середовище, в якому вона існує (зовнішній, реальний світ), а також про саму себе як вмістилище внутрішнього, ірреального світу [3, 11].

Г. Сковороді належить ідея філософії серця з погляду «внутрішньої людини», того боку мікросвіту, який здатний втілювати символічне буття. А це символічне буття охоплює не тільки біблійну мудрість, а й знаковий менталітет української нації. За поглядами українських діячів (Т. Шевченка, М. Костомарова, П. Куліша, В. Білозерського та ін.), національна культура та історія України – це втілення серця.

Семантика концепту *серце* об'єктивується насамперед ментальною інформацією етносу і є носієм етнічного коду нації, оскільки через нього проходять основні параметри людської діяльності (пам'ять, совість, мислення тощо).

Асоціативно-образний потенціал концепту *серце* у мовній картині світу поетів-неокласиків відображає дуалістичність природи людини і обумовлений чинністю його функцій.

Утрадиційнене асоціативно-образне зближення фіксує поза поетичним текстом образна модель *серце – душа*. Народнопісенність мікроконтекстів з аналізованою прикладковою структурою підтримується характерною сполучуваністю з дієсловами *б'ється, горить*, адже серце людини – джерело і концентрація усіх відчуттів, емоцій та переживань. Саме із цим органом пов'язані психічні процеси, локалізовані у грудній клітині, а тому серце має психофізіологічну природу і супроводжує різноманітне виявлення настрою або стану. Наприклад: *Ні! Інше щось, чого ніхто не зна / (Чи знає всяк, не вмючи назвати), / Горить у серці. Вічна вишина, / Вона одна уміє розгадати!* [9, 97]; *Мій тулуб шиєю сміється, / а «я» виходить із тюрми. / Повільним ритмом серце б'ється, / і стеле далеч килими* [5, 184].

Означені семи потрапляють у площину філософської проблеми «особа – суспільство». Контекстуальне оточення розкриває новий значеннєвий компонент концепту *серце*: символ життя.

На індивідуально-авторських асоціаціях вибудовано семантичне поле концепту *серце*, яке функціонує зі значенням:

- *радість: Від серця до серця / перескакує іскра; / з кожних грудей уже прискає / жар, що їх сповнив ущерт* [5, 241];
- *відчуття: Не знаю, не знаю, не знаю, / Як душу твою відновить. / Я вірною тінню буваю / Над тим, що у серці горить* [12, 93]; *Ні! Інше щось, чого ніхто не зна / (Чи знає всяк, не вмючи назвати), / Горить у серці. Вічна вишина, / Вона одна уміє розгадати!* [9, 97];
- *любов: І ти смієшся, й день яснє, / І серце б'ється, як в огні, / І вид пречистої надії / Стоїть у синій глибині* [9, 114].

Серце може виконувати функцію очей, мовного апарату, легень, вух: *Натхнення, втіху чую я тоді, / Коли учусь у давнього митця, / Але, безжурні, горді, молоді, / Лише майбутнім дихають серця* [12, 60]; *Їх єднає в цю хвилину / серця спільний ритм і стук, / буде в них душа єдина, / що не знатиме розпук* [5, 314].

У циклі поезій М. Рильського «3 сердечних глибин» лексема *серце* представлена як центр організму. У бінарній опозиції *серце – очі* спостерігаємо взаємозалежність цих органів один від одного: спочатку бачить серце, а потім очі, і навпаки. Наприклад: *Але чи знаєш ти, як серцем всім заплакав, / Коли один зостався!?* [9, 68]; *Я полюбив вітри гарячі і дикі пахоці з полів, / Ніколи серце не заплаче, бо все обернеться на спів* [5, 58].

Відповідно до тих епітетів, які застосовуються до лексеми *серце*, маємо певну картину характеристик поетичних образів. Так, у Ю. Клена: *Над серцем столмленим несуться хмари, і вітер рве намети золоті. / Ліси, ліси горять, немов пожари, і затишно у синій самоті* [5, 60]; *Там скальди їм складатимуть пісні, там чисті й серцем яснощирі / Жінки, що схожі на валькірій, і мить коротка там дана весні* [5, 40].

Серце – орган, який потребує опіки і турботи, вразливий і чуттєвий, тому потребує бережного ставлення. Фіксуємо наступне у того ж поета-неокласика: *Здери березову кору і серце нею дбайливо закутай* [5, 63].

За своїм смисловим наповненням концепт *серце* близький до концепту *любов*, адже останній також є центром емоцій та переживань і локалізується у грудній клітині, виражає найсильніше

внутрішнє почуття («У любовному пориві людина виривається за межі свого «Я»: це, може, найкраще, що придумала Природа, щоб усі ми мали можливість у подоланні себе рухатися до чогось іншого. Не його вабить до мене, а мене до нього» (Х. Ортега-і-Гассет) [6, 597]): *Я скрізь з тобою. І любов, і / пристрасть / міцніють в серці, з'єднані навек, / А ти поглянеш – і побачу квіти / Поблідлі в росах...*[12, 97].

Отже, семантика концепту *серце* містить метафоричні і метонімічні перенесення, в основу яких покладено уявлення про *серце* як центральний орган людини, що є осередком сфери почуттів.

Концепт *серце* у поетичному мовленні неокласиків належить до базових культурних кодів та відображає і загальнолюдські цінності, і особливості світобачення поетів. Структуру досліджуваного концепту становлять переважно компоненти, що характеризують його як константу української етносвідомості.

Список використаних джерел

1. Бехта І. А. Концептосфера у динаміці (текст і дискурс у світлі когнітивно-дискурсивної парадигми) / І. А. Бехта // Мова і концептуальні картини світу : зб. наук. пр. – К., 2001. – № 5. – С. 15–22.
2. Драй-Хмара М. Вибране / М. Драй-Хмара. – К., 1989. – 349 с.
3. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика. Нариси : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / Н. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2007. – 262 с. – Бібліогр.: С. 249–261.
4. Зеров М. К. Твори. В 2 т. Т. 2. Поезії. Переклади / М. К. Зеров ; упоряд. Г. Г. Кочур, Д. В. Палючко. – К. : Дніпро, 1990. – 843 с.
5. Клен Ю. Вибране / Ю. Клен ; упоряд., авт. передм. та приміт. Ю. Ковалів. – К. : Дніпро, 1991. – 461 с.
6. Основи психології / за заг. ред. О. В. Киричука, В. А. Роменця. – К. : Либідь, 1995. – 632 с.
7. Проблеми теорії ментальності / відп. ред. М. В. Попович. – К. : Наук. думка, 2006. – 408 с.
8. Рильський М. Вибрані твори. У 2 т. Т. 1. Вірші. Поеми ; вступ. ст. В. Є. Панченка ; уклад. В. Л. Колесник, В. Є. Панченко, А. Я. Слободяник ; худож. оформ. та іл. М. І. Стратілата / М. Рильський. – К. : Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 2005. – 608 с. – (Сер. «Бібліотека української літературної енциклопедії: вершини письменства»).
9. Темченко Л. В. Український неокласицизм 20-х рр. ХХ ст.: генезис, естетика, поетика : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Л. В. Темченко. – Дніпропетровськ, 1997. – 167 с.
10. Тлумачний словник української мови / за ред. д-ра філол. наук, проф. В. С. Калашника. – 2-ге вид., випр. і допов. – Х. : Прапор, 2005. – 992 с.
11. Филипович П. П. Поезії / Филипович П. П. – К., 1989. – 196 с.
12. Черевченко О. Античні та біблійні ремінісценції у поетичному дискурсі українських неокласиків / Олександр Черевченко // Слово і час. – 2004. – № 8. – С. 65–74.

Summary. In the article we speak about the peculiarities of language representation of the concept «heart» in the discourse. Also we analyze the stylistic means with the help of author's individual peculiarities of the language outlook and poeticoethnical imagination.

The scientific exploration indicated that the implementation of the dominant trends in aesthetic language of neoclassical poets due to realizing of such categories as a linguistic picture of the world, conceptual picture of the world and concept.

The conceptual picture of the world of neoclassical poets recorded shaped individual authors features that was realized on cognitive and linguo-cultural level of verbalized concept of «heart».

The features of the operation concept of «heart» – the dynamics of individual artistic and imaginative word formation.

The verbalized content of the concept of «heart» is in the neo-classical poetic's texts that reflect trends of intellectualization of Ukrainian literary and linguistic practices of the twentieth century.

The description sense of mental information of «heart» concept requires the use of nominative, lexical-semantic and associative modeling, detection of semantic-cognitive content, in general to determine its cultural and aesthetic sense fully.

It conducts parallels between concepts of «heart» and «love», and highlights the similarities in their semantic content. Focuses on the importance of the concept of «heart» in Ukrainian linguaculture.

Key words: concept, linguistic picture of the world, concept space.

Отримано: 14.07.2014 р.

ЕМОЦІЙНИЙ ТА ЕКСПРЕСИВНИЙ АСПЕКТИ ЗМІСТУ ПЕЙОРАТИВНОЇ ОДИНИЦІ

У статті визначаються мовні ресурси актуалізації емоційно-експресивного змісту пейоративних одиниць, з’ясовуються чинники виникнення емоційного навантаження лексеми та кореляція емоційних відношень з певними поняттями. Функціонування пейоративної лексика в мові інтерпретується як механізм вербалізації емоцій у мові та мовленні. У статті проаналізовано взаємозв’язок понять “емоційний” та “експресивний”, а також неоднозначність думок лінгвістів щодо функціонування даних аспектів пейоративного значення слова. Залежність функціонування емоційно-оцінної лексики визначається екстралінгвістичними чинниками, зокрема, менталітетом нації, її культурою, моральними нормами, політикою тощо.

Ключові слова: пейоративна лексика, емоційність, експресивність, емоційно-оцінна лексика, ментальність, національно-мовна картина світу.

На сучасному етапі розвитку мови, коли її носії володіють величезним багажем мовних засобів, особливу увагу привертають засоби, які дозволяють не лише передати ту чи іншу думку, але й відобразити її найкращим способом, тобто розв’язати комунікативні завдання із максимальним ефектом впливу на адресата мовлення. Серед мовних одиниць, які дозволяють підсилити впливові функції мовлення, важливе місце посідають пейоративні одиниці.

Пейоративна лексика функціонує у національно-мовній картині світу як така, що надає слову конотативно забарвленого значення із емоційно-оцінним негативним або несхвально-зневажливим відтінком. Аксиологічний компонент негативного ставлення, іронії пов’язується в українській, російській та англійській мовах з відтінком перебільшення, згрубілості, несхвалення, семантикою великих розмірів.

Актуальність дослідження визначається багатомірним функціонуванням пейоративної лексики, у зв’язку з чим постає необхідність лінгвістичного осмислення проблеми мовної репрезентації емоційно-експресивного значення пейоративних одиниць.

Об’єктом дослідження виступає емоційно-експресивне оцінне навантаження пейоративних лексичних одиниць.

Предмет дослідження складають семантика і прагматика пейоративних предикатів, яка реалізується на текстовому рівні.

Мета дослідження полягає у з’ясуванні мовних ресурсів актуалізації емоційно-експресивного змісту пейоративних лексем.

Психічна діяльність людини, як відомо, поєднує в собі інтелектуальний, емоційний та вольовий компоненти. Емоції являють собою психічні реакції індивіда, а під емоційністю у психології розуміють увесь діапазон емоційних переживань людини. Однак специфіка лінгвістичного аналізу емоційності полягає у розгляді засобів та механізмів вербалізації емоцій у мові та мовленні. Природа виникнення емоцій людини складна та досі не досліджена повністю, не дивлячись на численні напрацювання з теми (з психології – О.Н. Леонтьєв, П.В. Симонов, Б.І. Додонов; з лінгвістики – Н.Д. Арутюнова, О.М. Галкіна-Федорук, В.І. Шаховський, В.І. Говердовський та ін.).

Емоції, як відомо, виникають на підсвідомому рівні та передують свідомості. Проте згодом емоції отримують логічну основу і таким чином фіксуються в мові, закріплюючи кореляцію певних емоційних відношень з певними поняттями відповідно до загальноприйнятих норм. Отже, якщо емоційне слово, яке виражає ментальний зміст емоції, співвідноситься з певною ознакою референта (предмета дійсності) і пов’язане у свідомості і системі із сигніфікатом (поняттям), то в такому випадку емоція, буз сумніву, входить в семантичну структуру цього слова.

На користь визнання емоційних елементів частиною лексичного значення свідчить і той факт, що вони являють собою певну величину, яка має конкретну семантичну інтерпретацію (іронічно, фамільярно, принизливо, зневажливо, жартівливо і т.д.) і можуть бути об’єктивовані через словникову дефініцію чи помітку.

Конотативне значення пейоративних одиниць В.І. Говердовський визначає як розв’язність та помітну фамільярність, які проявляються на фоні літературного розмовного мовлення. Звісно, кожному стилю притаманні свої експресивні особливості. Так, зрозуміло, що в науковому стилі немає місця емоційно забарвленій лексиці, а от в художньому така лексика є однією з найхарактерніших ознак стилю. Автор намагається провести чіткі умовні грані між пейоративним та іншими шарами лексики, надаючи вирішальну роль в емоційному впливі на слухача пейо-

ративно-конотованим афіксам [7, 64]. У більшості випадків саме емоційна характеристика слова і експресивні особливості визначають його стилістичне вживання.

На думку Н.Д. Арутюнової, емоції мають під собою “когнітивну основу: вони ґрунтуються на знаннях чи передбаченнях. Когнітивний компонент у них первинний стосовно емотивного” [2, 112].

Емоційний аспект у мовленнєвих ситуаціях трансформується у різні думки, що передають ставлення мовця до об'єкта мовлення. Емоційно-оцінне ставлення мовця до об'єкта мовлення є одним із змістовних компонентів конотації, яка також має властивість доповнювати раціональну оцінку, що входить до змісту мовленнєвих одиниць оцінного характеру (В.М. Телія [12, 53], Т.В. Пастушенко [10], О.В. Александрова [1], Ю.М. Скребньов [11]).

Той факт, що, що емоції трансформуються в мовленнєву експресію, а експресивні характеристики мовлення відображаються системою мови, підтверджує В.І. Говердовський. На його думку, емоційна експресія характерна для розмовної лексики, тому в словниках зафіксовано помітки “іронічне”, “зневажливе”, “презирливе”, “табу”, “розмовне”. Для слів функціональних стилів характерні помітки “жаргонне”, “високе” тощо [7, 62].

У лінгвістиці у багатьох авторів немає чіткого розмежування між поняттями “емоційний” і “експресивний”. Так, практично не диференціюють ці поняття Г.О. Винокур, В.В. Виноградов, В.А. Звегинцев. За строге розмежування цих термінів, виходячи з функціональних ознак відповідних мовних засобів, виступає О.М. Галкіна-Федорук. Оскільки емоціональні засоби служать для вираження почуттів, а експресивні – для посилення виразності та зображальності, дослідниця вважає, що вираження емоцій у мові завжди експресивне, але експресія не завжди емоційна [6, 107-124]. Розрізнення понять емоційного та експресивного забарвлення лексем дослідниця проводить на синтаксичному рівні.

Підтримує цю ж думку і дослідниця О.С. Ахманова, яка вказує на здатність слів набувати експресивно-емоційного відтінку в значенні, що характеризує дані слова з точки зору їх приналежності до певної стилістичної категорії [3, 36].

Питання семантичної структури слова знаходиться у полі зору багатьох дослідників. Зокрема, В.В. Виноградов наголошує, що значення слова визначається не лише відповідністю його тому поняттю, яке виражається за допомогою цього слова, воно залежить від контексту його вживання, від конкретного лексичного зв'язку його з іншими словами, від експресивного та стилістичного забарвлення слова [4, 165].

Поняття експресивності вперше почало досліджуватися в стилістиці, при цьому “експресія” у широкому значенні розглядалася як забарвлення мовної одиниці. Зокрема, Т.Г. Винокур, розглядаючи експресію як стилістичну категорію, пропонує терміну “експресія” надавати узагальнюючого відносно функціональності та емоційності змісту [5, 65].

У низці інших робіт дослідники виділяють нерівнозначну за своєю природою семантичну і стилістичну експресивність [9, 15].

Проте очевидним є той факт, що семантична категорія експресивності пов'язана з експресивною функцією мови, яка має певну систему засобів на різних рівнях мови і служить для реального її втілення в мовлення [9], а стилістична експресивність – явище мовленнєве, яке свідомо формується автором за допомогою системи експресивних мовних засобів і стилістичних прийомів [15]. Відповідно термін “експресія” стосується усіх стилістично виражальних засобів, коли мова йде про мовну діяльність. Стилістичне значення, будучи ядром стилістичного змісту, є семантичним уточненням експресії, тобто експресія завжди супроводжує емоційні та оціночні висловлювання. Явище експресивності хоч і можна розглядати як таке, що потенційно закладене вже в самій системі мови, однак головним чином воно виявляється у мовленнєвій сфері.

Мовознавець В.М. Русанівський визначає експресивність як властивість мовної одиниці підсилювати логічний та емоційний зміст висловленого, виступати засобом інтенсифікації виразності мовного знака, засобом суб'єктивного увиразнення мови. Дослідник зазначає, що категорія експресивності як семантично-стилістична категорія виявляє зв'язок з емоційністю, логічною оцінністю, стилістичним значенням, але не є тотожною цим поняттям [14, 170]. Це пояснюється таким чином, що емоційне в мові завжди є експресивним, але не завжди експресивне явище належить до емоційних. Експресивність співвідноситься зі стилістичною маркованістю мовних одиниць; нейтральні стилістичні засоби мови виступають у функції експресивних, якщо цьому сприяють позамовні, ситуативні, контекстуальні умови. В основі експресивності мовних одиниць лежать соціо-, психолінгвістичні та власне мовні критерії оцінки виражальних засобів. Експресивна лексика пов'язана з конкретною оцінною семантикою, яку вносять у закінчення слова суфікси пестливості, згрубілості, зневаги, фамільярності тощо.

Емоційно-оцінна лексика характеризує ціннісний світ будь-якої національної культури, яка має свій історично сформований характер, образ, притаманний тільки цій культурі; цей світ є цілісним і органічним та існує як об'єктивна реальність. Такого типу лексика знаходиться у тіс-

ному взаємозв'язку з ментальністю, оскільки ментальність відображає звички, колективні стереотипи, шаблони, ціннісні орієнтації та вподобання. Водночас ментальність визначає характер мовної картини світу. Ціннісна картина світу, яка об'єктивно виокремлюється в мовній картині світу, містить систему моральних цінностей, етичних норм і правил поведінки.

Ціннісна картина світу, яка втілена у формі пейоративних одиниць мови, створюється у вигляді взаємопов'язаних оцінних суджень, що співвідносяться з різними сторонами життя людини, із загальноприйнятими судженнями раціонального мислення, типовими фольклорними та відомими літературними сюжетами [8].

У системі, релевантній темі дослідження, особливе місце займають цінності найбільш фундаментального характеру – культура, історія, моральність, реалізація яких у мовній діяльності індивіда демонструє його причетність до ціннісної картини світу.

Функціонування пейоративної лексики є результатом підсилення, виділення елементів висловлювання, що відображається на здатності мови здійснювати інформаційно-прагматичний вплив на слухачів. Глибоке проникнення емоційності у всі сфери життя і пізнавальної діяльності людини пояснюється тим, що свідомість людини здатна не лише об'єктивно відтворювати дійсність, але й привносити у відображувані образи суб'єктивно-емоційне навантаження. Людина не лише пізнає навколишній світ і відображає складене уявлення про об'єктивний світ за допомогою відповідної знакової системи у процесі комунікації, але й емоційно реагує на нього, тобто оцінює.

Таким чином, лексичний склад будь-якої мови безпосередньо відображає ті зміни, що відбуваються у суспільстві. Емоційна концептуалізація дійсності має пряме відношення до національного світосприйняття, яке залишає свій відбиток на національному характері та національному темпераменті.

Список використаних джерел

1. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса на материалах английского языка / О.В. Александрова. – М.: Высшая школа, 1984. – 211с.
2. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: оценка, событие, факт / Нина Давидовна Арутюнова. – М.: Наука, 1988. – 341 с.
3. Ахманова О.С. О стилистической дифференциации слов / О.С. Ахманова // Сборник статей по языкознанию. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1958. – С. 24–39.
4. Виноградов В.В. Избранные труды: Лексикология и лексикография / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1977. – 312 с.
5. Винокур Т.Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц / Т.Г. Винокур. – М.: Наука, 1980. – 238 с.
6. Галкина-Федорук Е.М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке / Е.М. Галкина-Федорук // Сборник статей по языкознанию. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1958. – С. 103–124.
7. Говердовский В.И. Коннотемная структура слова / В.И. Говердовский. – Х.: Вища школа, 1989. – 95 с.
8. Карасик В.И. Язык социального статуса / В.И. Карасик. – М.: Ин-т языкознания РАН; Волгогр. гос. пед. ин-т, 1992. – 330 с.
9. Лукьянова Н.А. О соотношении понятий экспрессивность, эмоциональность, оценочность / Н.А. Лукьянова // Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. Вып. V / Отв. ред. К.А. Тимофеев. – Новосибирск: Новосибир. гос. ун-т, 1976. – С. 3–21.
10. Пастушенко Т.В. Цветовая коннотация как форма языковой интерпретации мира / Т.В. Пастушенко // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. – Харків: Константа. – 2000. – №500. – С.79–84.
11. Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики / Ю.М. Скребнев. – Горький, 1975. – 174 с.
12. Телия В.Н. Типы языковых значений: Связанное значение слова в языке / В.Н. Телия. – М.: Наука, 1981. – 269 с.
13. Телия В.Н. Экспрессивность как проявление субъективного фактора в языке и ее прагматическая ориентация / В.Н. Телия, Т.А. Графова, А.М. Шахнарович // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. – М.: Наука, 1991. – С. 5–36.
14. Українська мова: Енциклопедія / [редкол.: В.М. Русанівський (співголова), О.О. Тараненко (співголова), М.П. Зяблюк та ін.; НАН України. Інститут мовознавства ім. О.О. Потебні. Інститут української мови]. – 2-ге вид., випр. і доп. – К.: Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.П. Бажана, 2004. – 824 с.
15. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка / В.И. Шаховский. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1987. – 192с.
16. Шейгал Е.И. О соотношении категорий интенсивности и экспрессивности / Е.И. Шейгал // Экспрессивность на разных уровнях языка : Межвуз. сборник науч. тр. – Новосибирск: Новосибир. гос. ун-т, 1984. – С. 60–65.

Summary. In the article the linguistic resources of actualization of the pejorative vocabulary's emotional and expressive meaning are determined; the factors of lexical emotional stress appearance and correlation between emotional relationships and certain concepts are defined. The pejorative vocabulary functioning in the language is interpreted as a mechanism of emotions verbalization in language and speech. The article envisages the relationship of the concepts of "emotional" and "expressive" as well as different linguists' thoughts on the functioning of these aspects of the pejorative meaning of the word. The emotional meaning implements appropriate expression of emotions that are caused by the surrounding facts of the material world.

The semantic category of expressivity is associated with the expressive function of language, which has a certain system of means at different levels of language and is used for its real implementation in speech, and stylistic expressiveness is the phenomenon of speech that is deliberately formed by the author with the help of expressive verbal and stylistic devices.

The analysis of the semantic structure of evaluative statements indicates that contextual functioning of emotional and evaluation subjective vocabulary of negative content is conditioned by the speaker's intentions. An intensive use of the pejorative vocabulary reflects the language preferences of society that seeks to find means of adequate phenomena nomination in the vocabulary. The dependence of the emotional and evaluation vocabulary functioning is defined by extralinguistic factors in particular mentality of the nation, its culture, moral norms, politics and so on. The lexical structure of a language directly reflects the changes occurring in the society. Emotional conceptualization of reality is directly related to national worldview that leaves its mark on the national character and national temperament.

Key words: pejorative vocabulary, emotionality, expressivity, emotional and evaluation vocabulary, mentality, national-linguistic model of the world.

Отримано: 12.08.2014 р.

УДК 821.161.2 «18»: 7.035

Новик О.П.

РОМАНТИЧНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МОТИВУ РАЮ В ПОЕЗІЇ МИХАЙЛА ПЕТРЕНКА

Новик О.П. Романтичне переосмислення мотиву раю в поезії Михайла Петренка. У статті розглянуто переосмислення мотиву раю у віршах українського поета ХІХ ст. Михайла Петренка в контексті українського романтизму. Простежено основні аспекти переосмислення мотиву, зв'язок з іншими спорідненими мотивами та образами, що є домінуючими у творчості автора. Дослідження мотивів творчості окремих поетів-романтиків уможливило відтворення цілісної картини художнього світу українського романтизму, виявлення національної ідентичності у доборі метафор при використанні певних мотивів. Поезія Михайла Петренка, з огляду на це, постає багатим матеріалом для інтерпретації традиційних мотивів в українській романтичній поезії.

Ключові слова: Михайло Петренко, поезія, романтизм, мотив, рай.

Переосмислення біблійних мотивів раю і божої благодаті в українському романтизмі, як і в європейському, накладалося на потужне підґрунтя християнської традиції в українській літературі. Українські поети-романтики часто зверталися до традиційних мотивів задля наближення свого слова до народної пісні, проте мотив раю не був часто вживаним у творах більшості з них.

Юрій Шерех про розуміння сну в романтизмі писав: "...романтизм був ніщо інше, як нове шукання реалізму. Література перед романтизмом не знала, наприклад, світу снів і видив. Романтизм уважав, що це є вищий реалізм, ніж описувати пласку видиму реальність. Що це сягає глибше в людську душу і в істоту світу" [17, 463]. Можемо, звісно ж, подискутувати з тезою, оскільки світ снів і видив був поширеним у літературі давно, зокрема, і в не дуже віддаленому від романтиків у часі бароковому письменстві. Д. Чижевський писав про "окремий літературний ґатунок" доби Бароко – "О чотирьох послідніх рїчах чоловіка" (зображення смерті, Страшного Суду, пекла та раю): Смотри, чоловіче, і ужасайся / кожної години смерти сподівайся / Ходить бо тайно, наглядає, / і діл твоїх розсмотряє, / как би ти жив» [14, 9]. Проте романтики також

не забували про ці чотири речі, та, хоча й розглядали їх дещо в іншому аспекті, – християнське підложжя філософії життя в українському романтизмі залишалося досить впливовим.

Кожна доба вносить у літературу щось оригінальне, оскільки саме такі новаторські риси надають колориту епосі. Юрій Шерех подає власне бачення причин новаторства: “Бачення світу змінюється, і змінюється наше бажання пізнати світ і відбити його. Воно ніколи не буде адекватне, але в натурі людини і в натурі мистецтва – бажання йти так глибоко, як тільки можна” [17, 464]. Саме таким чинником вчений пояснює те, що всяка історія літератури складається з “безперестанних хвиль новаторства, що набігають на старе і його змивають” [17, 464]. При цьому автор завважує, що хвилі новаторства змивають старе не начисто, а вбираючи його в себе.

І. Айзеншток писав про Тараса Шевченка не як про початок, а як про кінець того короткого шляху, який пройшла українська література в перші десятиліття XIX ст.: “Шевченко довершив, а не почав. Своєю творчістю він ніби синтезував канон, створений попередньою літературою. Придивляючись до творів української літератури, попередньої й сучасної Шевченкові, ми легко викриваємо в окремих авторів, в окремих творах знайомі риси Шевченкової поезики. Недурно ж деякі вірші М. Петренка, В. Забіли, О. Афанасьєва-Чужбинського сучасники вважали за Шевченкові” [1, 18].

Сучасні дослідники (Є. Лебідь) застосовують до прочитання творчості Тараса Шевченка поняття “метатекст” у широкому “як сукупність поетичних творів митця (метаповідь), де визначено провідні можливості усієї попередньої української літературної традиції” [5, 13] та у вузькому значенні. Попри таку позірну схожість поезії романтиків, творчість Михайла Петренка є оригінальною і містить чимало рис спільних із романтизмом європейським. Досить глибоко цю своєрідність творчості митця розглянув саме Юрій Шерех, порівнявши вірші Михайла Петренка і Тараса Шевченка у праці «Інший романтик, інший романтизм» [16]. Літературознавець наголошує на загостреному переживанні внутрішнього конфлікту в душі ліричного героя поезії Михайла Петренка. “У Шевченка – концепція поета, що підпорядковує свої думки і свою творчість своїй країні. Крізь особисту лірику проходить і вибивається на поверхню національно-історична романтика. Цьому Петренко протиставить концепцію суб’єктивної і тим самим загальнолюдської лірики. Вступний вірш його стверджує те, що є патосом усієї його відомої нам творчості: не колектив, а я, моя душа, мої переживання універсальної людини, мій світ, що є світом універсальної людини; не драма національної субстанції в конкретних історичних обставинах, а трагедія внутрішнього конфлікту, закладеного в самій істоті людської душі» [16, 47].

Мотив раю розпадається на низку різних за відтінками образів та дрібніших мотивів, які, поєднуючись з іншими мотивами, породжують нові смислові відтінки традиційного християнського поняття. Рай виступає як втілення вічності, вічного життя для праведної душі, поєднується із мотивами спокою, божої благодаті, ласки, любові, щастя.

Д. Чижевський писав, що романтики полюбили символіку, яка “висновується на предметах і явищах природи, стаючи персоніфікацією навколишньої дійсності і ознакою того, як то ведеться людині в ній. Море – символ душевного неспокою, руху, плинності... Природа – стихія, безодня, в якій до того всього безчинствує й хаос, з котрим братається хаос людської душі – услякю потокаючи йому” [15, №8, 55–56]. Завдяки частому використанню порівняння «рай – це небо» вибудовується ланцюг понять, які прямо чи опосередковано виражають прагнення поетаромантика розкрити його духовні поривання. До образу неба долучаються «політ душі», «птаха», «спів». Птах у християнській літературній традиції часто асоціюється з душею, яка летить, яка є «пташком» (І. Леванда).

Григорій Ключек, досліджуючи поезику візуальності у Тараса Шевченка, пише про піднесену тональність голосу автора у поемі «Марія»: «Схвильовано-піднесена тональність, з якою той голос автора прозвучав у зачині поеми («Все упованіє моє на тебе, мій пресвітлий раю...»), ритмомелодійно варіюється протягом усієї поеми, набуваючи то розповідних, то описово-зображальних, то піднесено ліричних модуляцій. Цей голос є чи не найфункціональнішим чинником цілісності поеми» [4, 211]. Подібним чином голос автора у вірші Михайла Петренка «Рай цілий радості і пекло мук...» також набуває різних модуляцій, передає відтінки душевних поривань ліричного героя. І хоча мотив раю в обох творах є другорядним, раєм у Петренка виступає не поняття біблійне, а: «Рай цілий радості і пекло мук / Пісні слов’янські, голос з того світа, / Невідомий од серця і для серця гук, / Душа дівоча без привіта!» [9, 424]. Оксюмороном пекельних мук і радості раю автор намагається висловити весь спектр почуттів, що переповнюють душу ліричного героя, який слухає українську пісню. Рай увиразнюється сталим порівнянням із радістю, а пекло – з муками. Саме пісня постає такою страшною силою, яка здатна змусити і радіти, і страждати, яка дає душі очищення, а очам сльози: «О, ні, замучений до сліз піснями, / Я радість горем запивав» [9, 425]. Катарсис як сходінка до раю тут проектується на відтворення душевного стану ліричного героя романтичної поезії, який не знаходить свого місця в світі реаль-

ному, прагне до пошуку духовної рівноваги, але наразі знаходить тільки страждання. Характерним є й епітет «святій», що використовується поетом щодо пісень.

Поети-романтики, що плекали свою творчість на народній пісні, не могли обійти увагою твір Семена Климковського, який став народним. «Своє почуття любові романтики вбирали в пишні шати виплеканої під добу бароко народної пісні. “Козаченько”, “дівчинонька”, “кінь вороненький”, “зіронька ясна”, “чужа сторононька”, “сизий голуб”, “доленька” та сила-силенна інших усталених образів, що складають іконосферу романтичної любовної лірики, зокрема поезії Левка Боровиковського, Степана Писаревського, Михайла Петренка, Миколи Костомарова, Якова Щоголева, роблять кохання не лишень прикметно мінорним та шляхетним, але й надають йому відтінку національної туги та стрімкого пориву *ins Blau*” [12, 6]. Оце поривання в небесну блакить поєднує мотиви кохання, туги, особистої трагедії з мотивом раю в поезії, яка ґрунтується на народнопісенній традиції і традиціях європейського романтизму.

Прийоми використання видінь притаманні і бароковим авторам, і письменникам-романтикам, зокрема, коли використовується фантазмагоричне видіння ширяння у піднебесі. Таке видіння, сприймання світу з висоти пташиного польоту, бачимо, наприклад, у віршах Івана Орновського, який подає уявні картини подорожі [6, 649]. У поезиці Митрофана Довгалевського однією з настанов щодо написання ліричних творів є така: “Десятий спосіб: якщо поет пише, що він завдяки якомусь невідомому натхненню був спрямований або піднесений до небес і не знає, де він є, що говорить, що бачить” [3, 204]. Отже, очевидно, що літературний прийом, яким виступає ширяння за хмарами у Митрофана Довгалевського, є предтечею оновленого у романтичній естетичній польоту за хмари, духовного піднесення над світом буденним.

У Михайла Петренка “далекее небо, – моя сторона” кличе поета там знайти душевну рівновагу: “Коли б мені крилля, орлячі ті крилля, / Я землю б покинув, і на новосілля / Орлом бистрокрилим у небо польнув, / І в хмарах навіки од світу втону!” [11, 419]. Порівняймо з рядками Афанасьева-Чужбинського: “Мовби серце хто ворухить, / В небо переносить, / Душа кличе, дає крила, / Геть од землі просить” [11, 314]. У тексті Маркіяна Шашкевича “Туга за милою” також зустрічаємо образ соколиних крил, але вони використовуються не задля втечі від світу, а в мріях про кохану: “Коби мені крильця мати, / Соколом злетіти, / Тяжку тугу из серденька / При милій / розбити!” [10, 77]. Юрій Федькович використовує прийом змалювання польоту, але польоту душі: “Лети, душе моя, небого, / Куда направилась літати; / Лети! Щаслива ти дорога!” [13, 179–180].

Окрім перерахованих мотивів та образів, з якими поєднується мотив раю в поезії Михайла Петренка, в християнській традиції є поєднання образів-символів раю і саду. Сад, вертоград могли поставати і в сюжетах, які асоціювалися з мотивом раю як гріхопадіння Адама і Єви, вигнання грішників, втрачений рай, тощо. Образ саду в давній українській літературі та літературі XIX ст. досить поширений. Зокрема, образ «саду-раю» використано й у віршах Тараса Шевченка [див. про це : 2].

У поезії Михайла Петренка таке відгалуження мотиву раю представлено слабше, хоча пекло як антипод раю використовується, як і традиційне християнське тлумачення земних мук як шляху до раю («Мою любов, земнії скорбі, / І язви серця показать...» [8, 438]). Поет використовує слово «рай» і на означення нездійсненої, недосяжної мрії, надаючи творам ореолу романтичної світової туги, неможливості щастя у світі земному. Ліричний герой віршів постає закоханим творцем, який страждає не тільки від нерозділеного кохання, але й від того, що трагічною є його любов до Батьківщини, до цілого світу. Фатум, доля, для якої ліричний герой є чужим, ще більше переконує його в тому, що «далекее небо, – моя сторона», а єдина втіха для стражденної душі в іншому над небесному світі: «Душа моя в небі, як ніч, простяглася, / Глибоко, глибоко змією впи-лася / І п'є, не нап'ється і серцем, й очами / Тій радості вволю, що вище над нами» [7, 420]. Рай асоціюється ще й з рідним краєм: «Коли ж, коли, великий Боже, / Мене пошлеш на рідний край, / Де мав я радість, мав я рай» [9, 426]. Туга за щасливими роками дитинства та юності ліричного героя набуває унаочнення завдяки тому, що автор використав у поезії порівняння радісних років перебування вдома з раєм.

Дослідження мотивів творчості окремих поетів-романтиків уможливорює відтворення цілісної картини художнього світу українського романтизму, виявлення національної ідентичності у доборі метафор при використанні певних мотивів.

Михайло Петренко використовує мотив раю у руслі християнської традиції української та європейської літератури романтизму, проте оригінальним є наповнення образами, конкретизація метафорами, які доповнюють ядро мотиву раю в поезії українського автора. Цей мотив органічно вплітається в концепцію «суб'єктивної лірики» Михайла Петренка, про яку писав Юрій Шерех, наближає творчість до розуміння загальнолюдських цінностей, допомагає розкрити переживання ліричного героя. Мотив раю у Михайла Петренка поєднує традиційний біблійний мотив із романтизованою трансформацією в мотив нездійсненої мрії, пошуку власного шляху ліричного героя у світі прагнень і почувань.

Список використаних джерел

1. Айзеншток І. Котляревщина / І. Айзеншток // Українські пропілеї. Котляревщина. Том 1. Єремія Айзеншток – редакція, вступні статті, примітки. – Харків : Держвидав України, 1928. – С. 7–121.
2. Боронь О. Образ саду у творчості Тараса Шевченка: генеза та семантика / О. Боронь // Слово і час. – 2008. – № 5. – С. 57–63.
3. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалевський : [переклад, прим. та словник імен і назв В.П. Маслюка]. – К. : Мистецтво, 1973. – 434 [1] (Пам'ятки естетичної думки).
4. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія / Григорій Клочек. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с. – (Серія «Монограф»).
5. Лебідь Є.М. Метатекст поезії Т. Шевченка і українська література: давня та нова доба: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Є.М. Лебідь. – К., 2010. – 18 с.
6. Орновський І. Із книги “Скарбниця дорогого каміння” / І. Орновський // Слово многоцінне. В 4 кн. – К. : Видавництво “Аконіт”, 2006. – Кн. 3. – С. 648–650.
7. Петренко М. Небо / Михайло Петренко // Українські поети-романтики 20-40-х років XIX ст. – К. : Вид. худ. літ. “Дніпро”, 1968. – С. 419–421.
8. Петренко М. Недуг / Михайло Петренко // Українські поети-романтики 20-40-х років XIX ст. – К. : Вид. худ. літ. “Дніпро”, 1968. – С. 435–438.
9. Петренко М. Слов'янськ / Михайло Петренко // Українські поети-романтики 20-40-х років XIX ст. – К. : Вид. худ. літ. “Дніпро”, 1968. – С. 422–426.
10. Русалка Дністрова (Фотокопія з видання 1837 р.) / вступ. ст. О.І. Білецького. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1950. – 133, [2] с.
11. Українські поети-романтики 20-40-х років XIX ст. – К. : Вид. худ. літ. “Дніпро”, 1968. – 635 с.
12. Ушкалов Л. Слобожанська візія любові / Леонід Ушкалов // Слобожанська муза : Антологія любовної лірики XVII–XX століть. – Харків : Майдан, 2000. – С. 5–8.
13. Федькович Ю.А. Твори : В 2 т. / Ю.А. Федькович. – Т.1 : Поезії / упоряд., передм. і приміт М.Ф. Нечиталюк. – К. : Дніпро, 1984. – 462, [1] с.
14. Чижевський Д. Поза межами краси (До естетики барокової літератури) / Дмитро Чижевський. – Нью-Йорк : Українсько-американське видавниче товариство, 1952. – 22 с.
15. Чижевський Д. Слов'янський романтизм / Дмитро Чижевський // Слово і час. – 2005. – №8. – С. 51–65; №9. – С. 65–78.
16. Шевельов Юрій. Інший романтик, інший романтизм // Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Упоряд. І. Дзюба / Юрій Шевельов. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 45–57.
17. Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. / Юрій Шевельов – К. : Дніпро, 1993. – 590 с.

Summary. The article deals with rethinking of paradise motif in verses of Ukrainian poet of the nineteenth century Mikhailo Petrenko in the context of Ukrainian romanticism, especially compared to the lyrics of Taras Shevchenko. It traces the main aspects of rethinking motif, communication with other related motifs and images that are dominant in the work of the author. The motif of the paradise is decomposed into a number of different shades of smaller images and motifs that, combined with other motifs, create new connotations of traditional Christian concept. Paradise serves as the embodiment of eternity, eternal life for the righteous soul, combined with motifs of peace, God's grace, tenderness, love and happiness. The motive of heaven on earth is used as a longing for the homeland.

The frequent use of comparison ‘paradise is a heaven’ built a chain of concepts that are directly or indirectly express desire of the romantic poet to reveal his spiritual aspirations. Attached to the image of heaven ‘flight of the soul’, ‘bird’, ‘singing’. Mikhailo Petrenko tries to express the whole range of feelings, that overwhelmed lyrical soul who listens to Ukrainian song, with an oxymoron hell and paradise of joy. Obviously a song is such force for the person that is able to enjoy and suffer, which makes purification of the soul, and gives tears to eyes, especially when it tells about the creator in love. The research of different motives of romantic poets enables playback of complete picture of the art world of Ukrainian romanticism, identifying national identity in the selection of metaphors by using specific reasons. Mikhailo Petrenko's poetry, in view of this, is a wealth of material for interpreting traditional motifs in Ukrainian romantic poetry.

Key words: Mikhailo Petrenko, poetry, romanticism, motif, paradise.

Отримано: 18.08.2014 р.

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ПАРАМЕТРЫ КАРТИНЫ МИРА В ПЕЙЗАЖНОМ ДИСКУРСЕ ЛИРИКИ А. КУШНЕРА

У статті досліджено індивідуально-авторську картину світу О.Кушнера на матеріалі пейзажної лірики. Ліричний суб'єкт має поліфонічну природу; він перебуває в межовому «часо-просторі», художні образи формуються з природного й культурного контекстів.

Ключові слова: пейзаж, картина світу, індивідуально-авторська картина світу, ліричний суб'єкт, час, простір, художній образ.

Поэзию А. Кушнера назвать в целом пейзажной лирикой нельзя. Но в то же время практически ни одно его стихотворение не обходится без какого-либо природного образа. Поэтому в данном случае целесообразно говорить не о собственно пейзаже в его традиционном понимании, а о пейзажном дискурсе как о коммуникативном событии, которое реализует диалог человека и природы в художественном тексте [11, 62], охватывающем и весь спектр изображения «фактов окружающего людей бытия» [9, 158], и «видение писателем окружающего мира, природы <...> и его влияние на душу человека» [3, 173], и то многообразии форм и функций, которые выполняют образы природного мира, маркирующие тем или иным способом семантическую систему координат художественного мира поэта.

В данной статье рассмотрим лирику А. Кушнера с точки зрения экспликации в пейзажном дискурсе картины мира автора, сосредоточив внимание на пространственно-временных параметрах.

В понятие пейзажа как дискурса, на наш взгляд, входит маркирование или фиксация лирическим субъектом координат своего пребывания в художественном мире. Номинации природных реалий в художественном мире лирики представляются самостоятельными художественными образами, а для лирического субъекта становятся характеристикой его пространственно-временного континуума. Традиционно это именуется изобразительной функцией пейзажа, или воспроизведением предметного мира. Понятие «предметности», как правило, акцентирует, в первую очередь, пространственный аспект. Для пейзажного дискурса актуальными видятся оба параметра мира – и пространственный, и временной.

Кроме того, пейзажный дискурс включает такие номинации природных реалий, которые в художественном тексте входят в состав тропа или сами становятся тропом, они могут приобретать и условно-поэтический, и символично-мифологический смысл. В этом случае пейзажные образы, пользуясь традиционной формулировкой, выполняют функцию выразительную.

Следует обратить внимание на то, что номинации природных реалий используются в качестве средства выражения авторской позиции, его отношения к миру. И не только к миру природы, но к миру в его универсальном смысле. А природа становится языком общения, средством коммуникации лирического субъекта с миром в его картине мира.

Еще одной составляющей пейзажного дискурса считаем отношения лирического субъекта с миром природы, выстроенные в лирический сюжет, представляющий собой когнитивный явление, процесс получения новых знаний о мире лирическим субъектом и преобразования его самого в результате освоения этих знаний. Традиционно именно такие тексты называют пейзажной лирикой.

М.Н. Эпштейн считает, что «поэзия в новое время выполняет отчасти ту функцию, какую в древности выполняла мифология – представлять мир, создаваемый человеком, в его гармонии с природой» [15, 4]. Синкретизм архаического сознания в эпоху модальности, как называет ее С.Н. Бройтман, имея в виду художественную культуру, становление которой приходится на вторую половину XVIII века, напоминает о себе в виде нового синкретизма – неслиянности/нераздельности. Если архаический синкретизм предполагал изначальную нерасчлененность человека и природы, то, выделившись из природы и пройдя через этапы своей эволюции, человек пришел к осознанной интенции единения с природой. С.Н. Бройтман описал это явление на примере субъектного неосинкретизма, как «возрождение в поэтике модальности архаического субъектного синкретизма на основе обыгрывания нераздельности/неслиянности категорий «я» и «другого» [12, 143].

В пейзажной лирике такая нераздельность/неслиянность разыгрывается между собственно субъектным планом текста и природно-пейзажным, то есть в неосинкретичные отношения вступают лирический субъект – «я» и «другой» – сама природа. Таким образом, природный мир в лирике презентует пейзажный дискурс, включающий оригинальные пейзажные образы, фраг-

менты целостных пейзажных образов и пейзажные сюжеты. Именно пейзажная лирика эксплицирует картину мира автора, поскольку, во-первых, по сравнению с другими тематическими группами лирических произведений, является наиболее тенденциозной; во-вторых, отражает истинный синкретизм человека и природного мира; в-третьих, в современном мире, ставшем картиной мира, отражает стремление субъекта вернуться к целостности мира. В свою очередь, пейзажный дискурс является экспликацией картины мира автора.

Понятие «картины мира» трактуется нами как мир в представлении человека-субъекта. Ей присуща целостность, системность, структурность, эксклюзивность. Мировоззрение определяет картину мира; мироощущение, мировосприятие, миропонимание проявляются в картине мира. Формируется она в авторском сознании и художественно воплощается в поэтическом тексте. Структурными элементами картины мира являются субъектная сфера, пространственно-временной континуум, образная организация, сюжет. Все эти элементы связаны между собой; соединяющим и определяющим аспектом картины мира является лирический субъект.

Поскольку в лирике все компоненты текста, так или иначе, инициированы лирическим «я» автора, то и пейзаж в первую очередь концептуализирует авторскую позицию (или позицию «субъекта высказывания» во всей парадигматической сложности данного феномена) в виде образов, словесных знаков, их комбинации и порождает динамическое развёртывание лирического сюжета в пространственно-временных измерениях.

В соответствии с заявленными параметрами рассмотрим поэтические тексты А. Кушнера конца 1960-х – 1980-х годов, в которых эксплицирован пейзажный дискурс. В качестве материала исследования использованы стихотворные тексты, включенные в книги «Канва» (1981) [5], «Таврический сад» (1984) [7], «Живая изгородь» (1988) [4], «Ночная музыка» (1991) [6], что позволяет получить целостное представление о художественном мире поэта, сформированном в 1960-1980-е гг. Из всего массива текстов отобрано около 150 стихотворений, где пейзажный дискурс представляется наиболее репрезентативным. Заметим, что тема природы в лирике поэта еще не была предметом специального изучения, хотя и отмечалась некоторыми критиками и литературоведами. Так, Д. Лихачев акцентирует внимание на урбанистическом аспекте пейзажа: «Лирический сюжет в стихах Кушнера прочно прикреплен к сегодняшнему городскому пейзажу и немислим без него» [8], а И. Роднянская выявляет интерес автора к природе в контексте культуры [13]. Культуроцентричность поэтики А. Кушнера стала общим местом в литературно-критических и литературоведческих исследованиях его поэзии, природному же миру внимание почти не уделяется. В качестве обнадеживающего исключения можно назвать внимание к кушнеровским природным образам М. Эпштейна, включившего поэзию автора в исследовательское поле своей монографии, посвященной пейзажу в русской поэзии [15]. На наш взгляд, векторы, обозначенные ученым, требуют дальнейшего развития, поскольку отношения А. Кушнера с природой, отраженные в его пейзажном дискурсе, способны много сказать и о поэте, и о его художественном мире такого, что не просматривается в культурологическом дискурсе его лирики.

В данном исследовании нас интересуют непосредственные «отношения» лирического субъекта поэзии А. Кушнера с миром природы – определение пространственно-временных координат картины мира автора. Анализ пространственных и временных образов производился на основе метода сплошной выборки из поэтических текстов А. Кушнера обозначенного периода.

Установлено, что пространственные образы преобладают в лирике автора, хотя это вовсе не свидетельствует о «кушнеровской атемпоральности» (А. Барзах). Пространственные реалии художественного мира А. Кушнера неоднородны морфологически. Они могут быть из мира собственно природы: «Свежеет к вечеру Нева. // Под ярким светом // Рябит и тянется листва // За нею следом» [5, 51], «Паутина под ветром похожа // На барочный комод» [5, 144], «Среди ночных полей, покатыми холмами // Сползающих к лесам, мой друг, мы шли с тобой // По гулкому шоссе, и звезды шли за нами, // По трещинам и швам, и крался страх ночной» [7, 31];

из природного городского окружения: «Чего действительно хотелось, // Так это города во мгле, // Чтоб в небе облако вертелось // И тень кружилась по земле» [5, 44], «Я ли свой не знаю город? // Дождь пошел. Я поднял ворот. // Сел в трамвай полупустой» [5, 92], «А в Мойке, рядом с замком Инженерным, // Мы донную увидели траву» [7, 84], «Летом в городе солнце с утра – // Архитектор, колонны и арки // Возводящий» [6, 72];

из природы, запечатленной уже в произведениях искусства: «Льет свет. Вода бредет во мраке. // И звезда с звездой говорит» [6, 40], «И зоркость ранних флорентийцев // В сыром поселке мне дана. // Я вижу красный, золотистый, // Как сурик яркий край небес, // Асфальта блеск крупнозернистый, // И речку в зарослях, и лес» [5, 69], «В палатке я лежал военной, // До слуха долетал троянской битвы шум, // Но моря милый гул и шорох белопенный // Весь день внушали мне: напрасно ты угрюм» [7, 33]. Даже в этих немногочисленных примерах просматривается отличительная особенность кушнеровского мира: природа, город и культура у него взаи-

мопроницаемы: «Евангелие от куста жасминового» учит «и говорить, и видеть»; петербургские речки повествуют о литературных судьбах соотечественников, а «роковые реки греческой мифологии» напоминают о вечных вопросах жизни и смерти; «ветвь на фоне дворца с неопавшей листвой // золоченой» появляется из «трилистника ледяного» И. Анненского, а фетовский «стог сена» в травестированном виде становится для кушнеровского лирического героя своеобразной «моделью природного биологического космоса». Отсюда и особенность тропов А. Кушнера. Метафоры и сравнения строятся по принципу ассоциативности – природа описывается через культуру, культура – через природу: «медных листьев тройчатки», «проходят сады, как войска на параде», «Вдоль здания Главного штаба, // Его закулисной стены, // Похожей на желтого краба // С клешней непомерной длины» [5, 119], «взметнутся голуби гирляндой черных нот» [5, 138], «Сырые облака // По небу тянутся, как траурный обоз» [5, 138], «Волна в кружевах, // Изломах, изгибах, извивах» [5, 200], «замело // Длиннорogie ветви сырой грубошерстной пряжей» [7, 16], «Стихи, в отличие от смертных наших фраз, // Шумят ритмически, как дерево большое» [7, 22], или «Партитура, с неровной ее бахромой <...> Как поклеванный птицами сад, как тряпье // Или куст облетевшей сирени» [7, 65]. Постоянная переключка двух миров – живой природы и культуры – не просто сближает их, а объединяет в личное пространство лирического героя.

Интересен у А. Кушнера и процесс формирования этого пространства. С первых сборников поэта «своим» пространством для его лирического субъекта был «дом», «комната» и «стол». Общение с миром главным образом происходило через «окно».

Проснулся я. Какая сила
 Меня с постели подняла?
 В окне земля тревогу била
 И листья поверху гнала.
 Бежало все. Дубы дышали
 В затылок шумным топлям.
 Быстрее всех кусты бежали
 По темным склонам и полям [5, 45].

Получается парадоксальная ситуация: взгляд ограничен оконным проемом, но при этом изображаемое пространство расширяется. С точки зрения Д. Лихачева, «человек в этих стихах живет не вообще в городе, а постоянно осознает свое точное местоположение в городском пространстве, в любую минуту своей жизни точно знает, где он находится» [8]. Позволим себе не согласиться с этим мнением. Лирический субъект может «осознавать» свое местоположение, но вряд ли всегда находится в том месте, которое описывает. Это еще одна особенность кушнеровской поэтики. Сам автор «редко уезжал» из своего города, но это не мешало ему совершать виртуальные путешествия и в другие города, и в другие страны, и проникать в различные уголки природы – от «звездного неба» до «дна речного». Более того, лирический герой может перемещаться и в пространства древности, и в пространства картин или литературных произведений.

В ресницах — радуга и жизни расслоенье.
 Проснешься: блещет мир, засвеченный с углов.
 Ты перечтешь меня за этот угол зренья.
 Все дело в ракурсе, а он и вправду нов.
 Проснешься в комнате, а снился сад полночный.
 Как быстро дерево столом замещено,
 Накрытым скатертью с узором и цветочной
 Пыльцой от тополя, пылящего в окно.
 Проснешься в комнате, а мог и на планете
 Другой какой-нибудь, а мог и в темноте
 Еще дожизненной, а мог и на том свете [1, 125].

Модель окна (иногда в виде «микроскопа», «бинокля», «линзы», «объектива», картинной «рамы», но чаще вообще не эксплицированная), таким образом, обретает статус своеобразного способа видения мира, позволяющего этот мир приблизить, изучить его детально и познать.

По мнению Д. Лихачева, «подробности делают поэзию убедительной» [8]. А. Кушнеру, при его специфическом общении с миром, нужно быть «убедительным» вдвойне. И сам поэт, и критики неоднократно отмечали его «внимание к вещам». В пейзажном дискурсе эта черта кушнеровского стиля проявилась с настойчивой последовательностью. Что касается городского пространства, то наибольшее количество образов связано с городскими объектами: улицы, мосты, каналы, дворцы, дома и т.д. В растительном мире деревья и цветы имеют, преимущественно, конкретное название; но чаще всего взгляд лирического героя останавливается на отдельных элементах образа: на «стволе», «листве», «ветках», «кронах», «гроздьях», «бутонах». В животном мире лирический герой отдает предпочтение насекомым: «бабочки», «пчелы», «жучки», «сверчки», «кома-

ры», «паучки» и т.д. Кушнеровский фокус видения приближает любой предмет, ему необходимо увидеть мельчайшие подробности – до «прожилок» на клене, «пыльцы» на «тополе», «вздрагивания» «ветвей», «сломанных крыльев разбитых стрекоз». И не случайно из всех органов чувств, задействованных в восприятии мира лирическим героем, актуализировано именно «зрение». А среди зрительных образов колористика является наиболее численным блоком. Цветовая гамма представлена и всеми основными цветами, и их оттенками, и даже фантастическими метаморфозами: «И черный переплет пленяет синим цветом, // А синий переплет в зеленое одет?» [5, 134]. Но по мере осваивания мира лирическое «я» включает и другие органы чувств. Постепенно лирический субъект начинает слышать окружающий мир, появляются вкусовые, обонятельные и осязательные образы. Отличительной чертой кушнеровского героя становится полисенсорность: «превращается в слух // Зрение, а слух затмевается серенькой тучкой», «глянцево-гладкий, волнисто-ворсистый кошмар», «с вершиной сломанной и ветхою листвою», «пахучая польнь да скользкая солома», «ослепительно бел, утомительно буен, кудряв», «Шумите, круглые, узорные, резные, // Продолговатые, в прожилках и тенях!», «он (стог) горько пахнул и дышал». Синестетические образы формируются путем нанизывания метафорических эпитетов, расширением метафор и сравнений, что позволяет еще больше детализировать изображаемый предмет. «Замечать так подробно, как это свойственно А. Кушнеру, – пишет Е.Невзглядова, – удается тогда, когда предмет внимания согрет личным отношением» [10]. Для лирического героя, не имеющего непосредственного контакта с миром, очень важно сделать его «своим», присвоить его. Такая «интимизация» (А. Барзах) [1] помогает из отдельных фрагментов выстроить целостный мир.

На решение этой задачи работает еще один пространственный образ у А. Кушнера – «небо». Этот образ является весьма значимым, концептуально насыщенным, метафизически окрашенным. Как свидетельствует Т. Бек, «это небо над его землею есть всегда» [2]: «Небо ночное скрипучей заведено ручкой», «Под синеокими, как пламя, небесами», «возносит из нее // Стон к небесам...», «Ласточке трудно судить в небесах по обрывкам».

Время в художественном мире А. Кушнера представлено годовым и суточным циклом. Темпоральные образы, менее численные, чем пространственные, несут более насыщенную семантическую нагрузку, поскольку являются «фактом мировоззрения» (Е.С. Яковлева). Отношения со временем у А. Кушнера особые. С одной стороны, время у него имеет физические параметры и соотносится с суточным кругом, где представлены все его фазы: «утро», «день», «полдень», «вечер», «полночь». Но «своим» временем для автора стала «ночь», к этому образу поэт прибегает чаще всего. В обозначении времен года автор также вполне конкретен – есть у него и «весна», и «лето», и «осень», но «зима», конечно, преобладает: «От зимних нег // Нам нет прохода», «Зимний ветер ему подвывал», «хорошо среди рассыпчатой белой зимы». Поэтому трудно согласиться с мнением А. Барзаха об «атемпоральности» поэзии А. Кушнера, но о «позе вневременного созерцания» [1] в лирике автора следует сказать особо. Достаточно конкретное маркирование линейных отрезков времени у А. Кушнера сочетается с использованием «слов, являющихся обозначением кратчайших единиц онтологического, «первозданного» времени» [15, 129]: «мгновение», «миг», «вдруг», «однажды». «Соотнесенность с «качественной» вечностью (модусом истинного бытия)» [16, 127] обуславливает их характер «вневременности». Остановимся на одном из наиболее ярких «временных» образов у А. Кушнера, обозначенном словом «вдруг»:

Вдруг – ясный день, неожиданный вдруг просвет,
Как в темной ссоре ласковое слово.
Нигде, нигде такого солнца нет,
Средь мглы и сна – желанного такого!

Вдруг – нежный блеск, и грубая стена
В роскошный желтый шелк переодета.
Не город – жизнь в нем преображена.
Как влажен куст и пестр! – да что же это?

Вдруг – светлый час в истории, скупой
На кроткий взгляд и долгие поблажки.
Вдруг – громкий смех на площади пустой
И луч на ней, играющий в пятнашки.

Как благодарны мы ему! Нева
Свинцова? Нет, светла, золотогрива!
Где так еще пылает голова,
Свежа листва и радость тороплива? [4, 9]

«Вдруг» – временной маркер мира, синонимичный мгновению, в стихотворении находится в инициальной позиции, более того, анафорически повторяется четыре раза в тексте; в предложении занимает позицию подлежащего и потому как бы берет на себя его функции, в частности, субъектную, пунктуационный знак указывает на синкретичность субъекта и предиката в предложении, что сближает этот вневременной образ с другими временными и пространственными образами. Рассмотрим их последовательно, обращаясь к характеристикам других образов, работающих на создание центрального художественного образа времени в тексте. «Ясный день» – время конкретизируется и расширяется; эпитет «ясный» имеет прямое значение – излучающий свет, но в то же время включается вся парадигма многозначности слова: ничем не омраченный, спокойный, радостный и т.д. Такое расширительное значение поддерживается сравнением – «как в темной споре ласковое слово» – тоже построенном на переносном значении слова «темной». И только во втором предложении появляется «солнце» – источник света, в результате которого стал возможен «ясный день» здесь и сейчас, в это мгновение, в этом месте.

«Солнце» как природный маркер помещается в субъективный мир восприятий и впечатлений. Если «мгла» еще может восприниматься как природный образ, то «сон» – из мира ирреального. Природная реалья «солнце» входит в текст не как данность, присутствие в мире, а как отраженная в сознании субъекта высказывания. Т.е. образ появляется сразу в сознании лирического субъекта, и только после этого следует сам изображаемый объект. Отраженный в сознании, этот образ преобразует весь окружающий мир. «Внимание к вещам», свойственное А. Кушнеру, проступает и в этом мире.

Вместе с солнечным лучом движется и взгляд субъекта высказывания. В его поле зрения попадает сначала «стена», затем весь «город». Взгляд рассказчика следует за «лучом», который то приближает, то отдаляет освещенные объекты – «стена», «город», «куст», «история», «площадь», «Нева». Мир, высвеченный лучом, становится сразу родным и близким, олицетворения и метафоры интимизируют его: «Вдруг – нежный блеск, и грубая стена // В роскошный желтый шелк переодета». Открываются не замеченные ранее приметы, возникающие в восприятии лирического субъекта в результате синестезии – «влажен куст и пестр», «громкий смех на пощадии пустой», «светла, золотогрива» («Нева»). Мир, проступивший в мельчайших деталях, в то же время расширяется до метафизических пределов – «история» становится маркером пространства: «Вдруг – светлый час в истории, скупой // На кроткий взгляд и долгие поблажки». Сам временной образ «вдруг» становится маркером не только времени, но и пространства: «Вдруг – ясный день, неожиданный вдруг просвет», «Вдруг – нежный блеск», «Вдруг – светлый час в истории». Временной образ наполняется хронотопическим смыслом, что, собственно, характерно для кушнеровской поэзии в целом.

В стихотворении лирический субъект имплицитен на протяжении трех четверостиший. Для него важно в первую очередь выразить свое чувство, впечатление от увиденного и воспринятого. И только в четвертом катрене появляется местоимение «мы» – «Как благодарны мы ему!». Лирический субъект эксплицирует себя как собирательный образ. То, что он увидел – не для него одного. Преображенный, прекрасный мир – для всех, и для каждого, и для него в том числе.

Лирический субъект находится в одной точке, но меняется «длина» взгляда: расширение пространства, и в то же время пристальность взгляда, дает возможность включить в коммуникативное поле, приобщить к этому действию и «других».

Интересно движение лирического сюжета, начинающееся с момента наивысшего напряжения, кульминация помещена в инициальную позицию: «Вдруг – ясный день». Эмоциональный всплеск возникает в сознании лирического субъекта. Далее высвечиваются причины, вызвавшие такую бурю чувств – «нигде, нигде такого солнца нет». К кульминационному моменту автор возвращается четыре раза в разных вариантах. Мгновение распространяется на весь мир. В хронотоп включается лирический субъект, эксплицированный обобщенным «мы». От «нигде» мир расширяется до «истории», в финале звучит риторический вопрос: «Где так еще пылает голова, // Свежа листва и радость тороплива?». Отрицание усиливается утверждающим вопросом. Мощное эмоциональное впечатление от природного явления, его воздействие на сознание лирического субъекта, произвело преобразующее действие. Мир изменился, но изменился и сам лирический субъект – «пылает голова»: новые мысли, чувства, новое восприятие мира. «Радость тороплива» – миру задана динамика, это мгновение нуждается в постоянном продлении, чтобы быть удержанным. Как видим, А. Кушнер использовал природный образ не столько в качестве изображения, сколько для преобразования собственного художественного мира.

В таком же ключе развернуты и образы «века», «времен», «эпохи»: «Век длится обморок или одно мгновенье?» [5, 122]. Связывает эти полюса у А. Кушнера «ночь – подмога и защита». «Пограничность» и «синкретизм», присущие кушнеровскому пространству, характеризуют и его время. Его «ночь», как и «окно» в пространстве, – точка отсчета в выстраивании отношений лирического субъекта с миром во временных координатах.

Таким образом, лирический субъект лирики А. Кушнера, изначально обособленный от мира природы, постепенно расширяет границы «своего» мира, объединяя природу и культуру. Пространственно-временной аспект картины мира свидетельствует о том, что природные реалии, попадая в художественный мир, маркируют координаты физического мира. Такой подход имеет место преимущественно в ранней лирике поэта, но этот способ введения реалий природы в мир художественный остается актуальным на протяжении всего творчества автора. Кроме того, природные номинации наполняются метафорическим смыслом и принимают участие в формировании собственно-авторского художественного мира через актуализацию приема реверсивной авторской оптики. В художественном мире поэта природные реалии расширяют свое семантическое поле за счет метафоризации и становятся маркерами авторского мира, созданного для экспликации бытийно-нравственных приоритетов поэта. При этом природные реалии, эксплицирующие картину мира поэта, как правило, и особенно в поэзии 1980-х гг., являются в тексте изначально маркерами физического мира, а затем через метафоры и метаморфозы наполняются философским смыслом, выводят эмпирическое измерение на трансцендентный уровень. Природные образы не только не уступают культурологическим в количественном или качественном отношении, но зачастую принимают участие в формировании культурных пространств в пейзажном дискурсе лирики А. Кушнера.

Список использованных источников

1. Барзах А. О терминологичности. Поэзия А.С.Кушнера : 70-е годы, город Ленинград [Электронный ресурс] / А. Барзах // Постскрипtum : Литературный журнал / [под ред. В. Аллоя, Т. Вольтской и С. Лурье]. – Вып. 3 (8). – СПб. : Феникс, 1997. – С. 239-266. – Режим доступа : <http://www.vavilon.ru/metatext/ps8/barzakh2.html>
2. Бек Т. Все дело в ракурсе (Александр Кушнер. Избранное. – СПб. : «Художественная литература», 1997) [Электронный ресурс] / Татьяна Бек // Дружба народов. – 1998. – № 8. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/druzhba/1998/8/razval1.html>.
3. Кузьменко В. І. Словник літературознавчих термінів [Текст] : навч. посібник з літературознавства за оновленими програмами для вчителів та учнів серед. шк., проф. училищ, ліцеїв, гімназій / В. І. Кузьменко. – К. : Укр. письменник, 1997. – 230 с.
4. Кушнер А. С. Живая изгородь: Книга стихов / Александр Кушнер. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 144 с.
5. Кушнер А. С. Канва. Из шести книг / Александр Кушнер. – Л. : Сов. писатель, 1981. – 208 с.
6. Кушнер А. С. Ночная музыка: Книга стихов / Александр Кушнер. – Л. : Лениздат, 1991. – 112 с.
7. Кушнер А. С. Таврический сад : Стихи / Александр Кушнер. – Л. : Сов. писатель, 1984. – 104 с.
8. Лихачев Д. С. Кратчайший путь : [О поэзии А. С. Кушнера] / Дмитрий Лихачев // Кушнер А. С. Стихотворения / А. С. Кушнер. – Л. : Худ. лит., 1986. – С. 3-12.
9. Літературознавчий словник-довідник / [Упоряд. : Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
10. Невзглядова Е. Пятая стихия (О книге стихов А. Кушнера «Таврический сад»)[Электронный ресурс] / Елена Невзглядова. – Режим доступа : // <http://folioverso.ru/imena/6/12.htm>.
11. Остапенко И.В. Природа в русской лирике 1960–1980-х годов: от пейзажа к картине мира : монография / И.В. Остапенко. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2012. – 432 с.
12. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – 358 с.
13. Роднянская И. Б. Русский журнал / И. Б. Роднянская // http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/redkol/kushner/stat.html.
14. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.
15. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...» : Система пейзаж. образов в рус. поэзии / М. Н. Эпштейн. – М. : Высш. шк., 1990. – 302,[1] с. : ил.
16. Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) / Е. С. Яковлева. – М. : Издательство «Гнозис», 1994. – 344 с.

Summary. This article deals with lyrics by A. Kushner from point of view of explication in landscape discourse of author's picture of world; peculiarities of time and place are enlightened.

Landscape discourse is determined as the communicative act that perspectives a dialogue of a person and nature in a text. Landscape discourse includes authentic landscape images, fragments of whole landscape images and landscapes objects. In turn landscape discourse is author's explication of picture of the world.

The notion «picture of the world» is interpreted as vision of the world around by a person – subject. It has features of integrity, system, structure, exclusiveness. It's structural elements are: subjective scope, spatiotemporal continuum, images structure, plot. All these elements are interrelated, with the subject as the determining and linking element.

Spatiotemporal continuum analysis in lyrics by A. Kushner is carried out on the basis of verse, included into «Kanva» (1981) [5], «Tavrisheskiy sad » (1984) [7], «Zhivaya izgorod» (1988) [4], «Nochnaya muzyka » (1991) [6].

Spatiotemporal continuum of Kushner's picture of the world shows that nature realia mark the coordinates of physical world in the text. This determines mostly the early lyrics by A. Kushner, but poems in terms of the whole period of his creative work also. Besides, the nature images metaphorically enrich and take part in formation of author's personal space through the actualization of reverse method of author's optics.

In poet's personal lyrical space nature images expand their own semantic field due to metaphORIZATION and become markers of author's personal world, created for explication of moral criteria and existence questions. While nature realia that explicit poet's view of the world, usually in text, especially in poetry of 1980th., initially are markers of physical world, and then through metaphors and transformation obtain philosophical sense, output empirical dimension up to level of transcendent.

Images of nature don't yield to culture images in qualitative and quantitative degree, moreover take part in formation of cultural area in landscape discourse of A. Kushner's lyrics.

Key words: *landscape, picture of the world, author's picture of the world, lyrical subject, spatiotemporal continuum, image.*

Отримано: 2.07.2014 р.

УДК 82.091

Помогайбо Ю.А.

ПАЛИМПСЕСТ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ ГЕРМАНИИ (К. РАНСМАЙР И А. КИФЕР)

Запропоноване компаративне дослідження присвячено спільним тенденціям в творчості австрійського літератора К. Рансмайра и німецького художника А. Кіфера. Основну увагу приділено палімпсестному світобаченню відомих постмодерністів. Палімпсест розглядається як універсальна модель, що проявляється на різних рівнях організації тексту (смісловому, стилістичному, композиційному та ін.)

Ключові слова: *палімпсест, постмодернізм, міжвидова компаративістика, Рансмайр, Кіфер.*

На сегодняшний день понятие «палімпсест» уверенно вошло в литературоведческий и культурологический обиход как важный атрибут постмодернистского сознания. В широком смысле палімпсест может быть понят как «метафора состояния культуры» [6] с ее тяготением к многослойности, цитатности и архивированию. В более узком смысле, он являет собой «обобщающий образ интертекстуальности», который за внешней разнородностью налагаемых друг на друга текстов скрывает «глубинную гомогенность», внутреннее единство всех культурных пластов [12, 167–168].

Известно, что слово «палімпсест» восходит к эпохе Средневековья. Монахи, когда еще не была изобретена дешевая бумага, нередко использовали в качестве основы для письма старые рукописи. Предварительно соскоблив с них старый текст, они делали их пригодными «для принятия новых плодов мысли» (от греч. *palimpseston* «вновь соскобленная») [цит. по 12, 200–201]. Но поскольку полностью удалить прежние слои было невозможно, сквозь новый текст проступали фрагменты старого, создавая эффект всепроецирования.

Столь популярный в современном искусстве принцип палімпсеста используется мастерами слова уже не с целью экономии, а как «сознательный художественный прием» [7, 333]. Моду на него ввели авангардисты в начале XX в. Они нередко использовали в своем творчестве разные материалы, наклеивая их на холст так, чтобы нижний слой просматривался сквозь верхний и составлял его органическую часть. Их эксперименты продолжили постмодернисты, нацеленные на создание неожиданного визуального ряда и ассоциативно-интеллектуальное восприятие арт-объекта [7, 333]. Причем, это касается как литераторов, так и живописцев.

Прием палимпсеста ярко проявился в творчестве Ансельма Кифера – знаменитого ученика Й. Бойса и одного из самых дорогостоящих художников современной Германии. Очевидная интертекстуальность его работ (как правило, это монументальные полотна, в несколько раз превышающие человеческий рост) проявляется в обращении к разным культурно-историческим эпохам, мифам и символам, сформировавшим «арийский дух» и повлиявшим на становление идеологии Третьего Рейха. В стилистике коллажа выполнены почти все полотна этого автора. Он интегрирует в работы инородные материалы (фотографии, солому, олово, свинец, проволоку, одежду, сухоцветы и др.), подвергает их воздействию огня, кислоты, воды.

Утвердившись в визуальном искусстве, палимпсестный способ отражения вошел в литературу. «Грандиозным палимпсестом» назвали критики роман «Последний мир» (1988) классика австрийского постмодернизма *Кристофа Рансмайра*, отметив главную его особенность: сквозь текст «просвечивают» другие тексты, эпохи и смыслы. Роман, главный герой которого отправляется на поиски «Метаморфоз» Овидия, буквально «пронизан», по словам М. И. Николы, «структурными и концептуальными соответствиями» с текстом «Метаморфозами» Овидия [9, 183]. Герои носят имена персонажей из «Метаморфоз», композиция романа повторяет композицию античного произведения (15 глав), но главное – считает исследовательница – «в основе всей концепции романа лежит изображение процесса метаморфозы, ведущей судьбу каждого героя, как и мир в целом, к гибельному исходу» [9, 183].

Отметив актуальность палимпсеста в современной литературе и живописи, попробуем ответить на следующие вопросы: во-первых, почему образ палимпсеста выступил в работах Кифера и Рансмайра организующим началом и оказался так органичен постмодернистскому мироощущению художников? И, во-вторых, как идея палимпсеста может быть реализована в разных видах искусства? Для начала обратимся к теоретической стороне нашего исследования.

Палимпсест в теории Ж. Женнета. Понятие «палимпсест» было разработано известным французским структуралистом и теоретиком интертекстуальности Ж. Женнетом. Образ палимпсеста возникает у исследователя в связи с размышлениями о стилистике Пруста («Фигуры I»). Стилль французского модерниста Женнет отождествляет с палимпсестом, «где смешивается и накладывается друг на друга несколько фигур и смыслов, которые присутствуют все сразу и которые возможно расшифровать только в их совокупности» [4, 101]. Метафора – излюбленный прием Пруста – ассоциируется у Женнета с техникой палимпсеста. Особенность ее состоит в том, что писатель сближает разнородные, зачастую несводимые друг с другом предметы или явления, стремясь «выделить их общую сущность с помощью чуда аналогии» [4, 80]. Метафора здесь понимается не как украшение текста, а как способ постижения глубинной субстанции вещей.

Палимпсестный принцип используется Прустом и при создании образов героев. Образ складывается из целой «серии первичных (набросков) эскизов»: «эти эскизы накладываются друг на друга, создавая многоплановую фигуру, бессвязность которой — лишь результат сложения чрезмерных частичных связностей» [4, 90–91]. Далее Женнет делает вывод, что все творчество Пруста есть палимпсест: оно устремляется к «прозрению Сущностей», но в то же время «не перестает удаляться от них» [4, 101].

Вообще, палимпсест как одно из базовых понятий постмодернистской концепции коррелирует с интертекстуальностью. У Женнета текст-палимпсест интерпретируется как «пишущийся поверх иных текстов, неизбежно проступающих сквозь его семантику» [5, 382]. Хотя, заметим, само понятие интертекстуальности Женнет трактует шире, выделяя 5 типов взаимодействия текстов: а) *собственно интертекстуальность* как совмещение в одном тексте двух и более разных текстов; б) *паратекстуальность* как отношение текста к своей части; в) *метатекстуальность* как соотношение текста с предтекстами; г) *гипертекстуальность* как пародийное соотношение текста с профанируемыми им текстами; д) *архитекстуальность* как жанровые связи текстов.

Идеи Женнета обобщает французская исследовательница Н. Пьеге-Гро. Она называет палимпсест «привилегированным» образом интертекстуальности, отмечая, вслед за Женнетом, его двойственную природу. За внешней *гетерогенностью* палимпсеста, считает исследовательница, стоит его «*глубинная гомогенность*» [12, 167]. По сути, палимпсест – это образ человеческой *памяти*, которая накапливает знания о текстах-предшественниках (в этом состоит обобщающая способность палимпсеста). Параллельно из памяти стираются фрагменты прошлого: процесс накопления всегда сопровождается процессом *завывения*. Эта аналогия восходит к знаменитой книге Т. де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» (1822 г.). «Что такое мозг человеческий, как не дарованный нам природой исполинский палимпсест? ... Потоки мыслей, образов, чувств непрестанно и невесомо, подобно свету, наслаивались на твое сознание — и каждый новый слой, казалось, безвозвратно погребал под собой предыдущий. Однако в действительности ни один из них не исчезал бесследно» [цит. по 12, 201]. О. Джумайло называет палимпсест «эмблемой» исповедального романа Т. де Квинси. Действительно, для писателя XIX в., исследующего

сознание человека, этот образ становится центральным: на первый план выходит поиск собственного «Я» среди следов памяти и его «мучительное ненахождение» [2, 52].

Итак, в постмодернистском дискурсе «палимпсест» можно рассматривать: а) как синоним интертекстуальности; б) как игровой художественный прием; в) как концепт, выполняющий, помимо смысловой, структурообразующую роль в тексте.

— По своей природе палимпсест двойственен. Внешне разнороден, дискретен, отличается фрагментарностью и бессвязностью. В основе своей имманентен, нацелен на постижение сущности, целостности, глубинного смысла.

— Палимпсест объединяет такие антиномии, как фрагментарность / целостность, хаос / порядок, поверхность / глубина, внешнее / внутреннее, горизонталь / вертикаль, гетерогенность / гомогенность, забвение / память, различие / сходство.

— Как художественный прием палимпсест интересен своей нетривиальностью, отказом от шаблонов. Сочетая несочетаемое, он создает «насыщенные и предельно обостренные системы эстетических оппозиций» [7, 333]. Этим позволяет распатывать застоявшиеся механизмы мышления. Привычные уловки палимпсеста (искажения, нечитаемости, помарки, спотыкания) – это способ уйти от клише и стереотипов, «прорвать гипноз или сон знаковой поверхности через жест деконструкции» [6].

— Палимпсест – это игровое пространство, в котором художник в процессе постоянных «переписываний» проявляет свою творческую свободу. «Шанс открытия» нового в ситуации «исчерпанности ... старой культуры» возможен только на маргиналиях («околицах и обочинах») – т.е. там, где возникают спонтанные, неожиданные наслоения [6].

Учитывая сказанное, обратимся к некоторым фактам творческой биографии художников. Итак, немец Ансельм Кифер и австриец Кристоф Рансмайр имеют много точек соприкосновения. Оба родились в послевоенное время, Рансмайр – в 1954 г., Кифер – под последними бомбежками в 1945 г. Оба в 80-е получили международное признание и статус мэтров современного немецкого искусства.

Рансмайр и Кифер по-разному начинали свой путь в искусстве. Рансмайр шел традиционным путем: получил образование в Вене (философия и этнология), работал журналистом, писал эссе и репортажи для австрийского журнала «Экстраблатт», с 1982 – свободный писатель. За первыми романами «Заход солнца» и «Ужасы льдов и мрака» последовал его главный труд, принесший автору мировую известность – роман «Последний мир» (1988). Кифер, в отличие от Рансмайра, делал ставку на скандал и провокацию. Уже на первой выставке в конце 1960-х он решил пересмотреть табуированные в послевоенной Германии темы. Изображая нацистское приветствие («Hitlergruss»), он сфотографировался на фоне исторически значимых мест Европы и выставил эти фотографии в музее в Карлсруэ (цикл «Оккупации»). Эпатажный арт-проект Кифера вызвал тогда негодование критиков, но, безусловно, привлек внимание к талантливому художнику. Сегодня в этой провокации критики усматривают сознательную деконструкцию «рокового жеста», абсурдность и «гротескную нелепость» которого художник стремился показать [17, 168]. Конечно, путь писателя и художника в искусстве корректировался временем и ситуацией, но общим стало стремление поднять «болевые» темы прошлого и вписать их в контекст современности. Оба приобрели славу художников-космополитов, нацеленных на создание *универсального* искусства, но заостряющих вместе с тем внимание на проблемах «своей» культуры.

Рансмайр и Кифер – заядлые путешественники и отшельники, ведущие, по словам Рансмайра, «полуномадическое существование» [18]. Бегство от цивилизации для них – это лучший способ «освободиться от моральной, религиозной или эстетической системы ценностей» [17, 168]. Эскапизм художников проявляется в выборе пространства для жизни и творчества: Рансмайр долгое время жил и работал в Ирландии, путешествовал по Тибету и Непалу, и только в конце 2000-х вернулся в Австрию, а «самый немецкий художник» Кифер, став известным в Америке, сделал своей творческой лабораторией огромную территорию заброшенной фабрики на юге Франции. Интересно, что это необычная мастерская в местечке Баржак стала поводом для знакомства и творческого взаимодействия художника и писателя.

Приглашенный Кифером во Францию, чтобы написать обзорную статью для каталога выставки, Рансмайр попал в своеобразный музей под открытым небом. Расположенное на территории бывшей шелковой фабрики площадью 35 га, это гигантское ателье напоминало собой «великолепный лабиринт, местами уходящий под землю» [17, 167]. Впечатления об увиденном Рансмайр опубликовал в журнале «Шпигель» (эссе «Переходы в темноте», 2001), а позже издал его отдельной книгой («Нерожденный, или Небесные ареалы Ансельма Кифера», 2002). Показательно, что Рансмайр смог уловить и очень точно передать мироощущение художника, который «играет со временем, катапультируясь из настоящего в далекое прошлое ... и одновременно в будущее» [цит. по 17, 167]. Видимо, подразумеваемая внутреннее родство их методов, Рансмайр

называет себя спутником, коллекционером, комментатором и толкователем его искусства [20]. Становится понятно, что перед нами – не научный анализ, а образно-ассоциативное восприятие творчества Кифера близким ему по духу художником слова.

Эти и другие факты свидетельствуют о наличии глубинного сходства, определяемого нами как палимпсестное мироощущение. Принцип палимпсеста, который, как нам кажется, лежит в основе художественного мышления обоих авторов, является своего рода универсальной матрицей, моделирующей разные уровни организации текста (проблемно-тематический, жанровый, композиционный, стилистический, пространственно-временной). Рассмотрим некоторые из этих аспектов в отдельности.

Как уже отмечено, это касается в первую очередь постмодернистского ощущения времени. Как слои старой рукописи, разные временные пласты накладываются друг на друга и существуют параллельно в одном пространстве. Такую особую форму целостности времени Г. Кучумова называет *ахрония*, т.е. параллельное существование («Со-Бытие») прошлого, настоящего и будущего. В «Последнем мире» Рансмайр действительно сводит воедино разные исторические эпохи, что характерно для палимпсеста. Реалии эпохи Октавиана Августа, пишет А. Плахина, «демонстративно перемешаны с реалиями, взятыми из других эпох – от Средневековья до наших дней» [10]. И, несмотря на то, что действие романа разворачивается во времена Овидия, перед нами – считает Ю. Райнеке – «вся история европейской цивилизации – от греческих мифов до апокалипсиса». Рансмайр не просто подчеркивает связь прошлого и настоящего, а «смешивает временные слои, вплоть до их неразличения» [13, 134]. Читатель попадает в лабиринт историй, и до конца не может определить, какая из предложенных реальностей – истинна.

И. Потехина считает, что роман «Последний мир» строится по принципу «двойного палимпсеста». Одновременное соположение трех культурных пластов – мифологического (мифы о превращениях), мифопоэтического («Метаморфозы» Овидия) и современного (роман Рансмайра) – приводит к неоднозначности восприятия [11].

Наиболее очевидный пласт романа – античная реальность. Рассказывается история Котты, который отправляется из вечного Рима в «железный город» Томы, куда был сослан Овидий, чтобы отыскать рукопись «Метаморфоз». В то же время в тексте встречаются «знаки» современности – так, например, в Томах ходит «ржавый рейсовый автобус» [14, 84], а кинемеханик Кипарис показывает на проекторе фильмы. Древний Рим наделен чертами современного мегаполиса: в Риме Овидий, произнося речь перед императором на стадионе, говорит в микрофон, а доказательством его смерти служит выцветшая фотография, подписанная его рукой. Эти растворенные в тексте элементы настоящего, считает Ю. Райнеке, не осовременивают прошлое, а «создают ощущение вневременности, надвременности» [13, 134]. С ней соглашается А. Плахина, утверждая: главное для Рансмайра в этом «круговороте» истории показать «модель мира, универсальную структуру некоего конгломерата живых существ и взаимоотношений между ними» [10].

И. Роганова называет такой принцип соединения прошлого и настоящего «двойным кодированием», свойственным постмодернистскому письму. Поэтика данного романа, считает исследовательница, «нацелена» на современность, на сегодняшнее сознание» [15, 360]. Таким образом, перед нами – типичный палимпсестный текст, который корреспондирует: а) с авторитетным текстом-первоосновой, то есть «Метаморфозами» Овидия; б) посредством текста классического переключается с античным мифом, который претендует на универсальность. В постмодернистском тексте автор не воссоздает миф, а трансформирует его, иронизируя над ним и пародируя его. Он заимствует структуру, чтобы придать хаосу повседневности упорядоченность и стабильность, а самому тексту – значимость. Миф «привносит в повседневность гармонию и классичность», а обращение к истории противостоит страху утраты идентичности, – пишет И. Роганова [15, 357–358].

А. Кифер. Как Райнсмайр увлекался мифом, А. Кифер увлекался древнегерманской архаикой. Как следствие, история в живописных работах Кифера нелинейная, имеет слоистую структуру и выстроена по принципу «археологической вертикали». Она синтезирует разные пласты истории (современность – трагическое прошлое XX века – древнегерманская история) и позволяет одновременно присутствовать в трех временных координатах. Сквозь «реальность» полотен у Кифера всегда просвечивают компоненты немецко-арийской идентичности (концепты «почва», «лес», «битва Германа», «Вагнер», «Зигфрид», «Герман/Арминий», «Маргарита» и др.). Его работы отсылают ко всей немецкой интеллектуальной и культурной традиции, присвоенной нацистами. Воспринимаемые болезненно и противоречиво, эти табуированные знаки выходят на поверхность киферовских палимпсестов: «Я мыслю вертикально, – рассказывает художник, – одним из уровней был фашизм. Но я вижу все эти уровни. Я рассказываю в своих картинах истории, чтобы показать, что стоит за историей. Я рисую дыру и прохожу насквозь» [цит. по 22, 25].

Основательным исследованием, посвященным «палимпсестному» мышлению А. Кифера, стала статья арт-критика Сергея Кускова («Палимпсест постмодернизма как “сохранение следов

традиції»»). Особенностью творчества Кифера ученый называет сочетание постмодернистской эстетики с серьезностью и «традиционализмом». Отметим, что данные наблюдения С. Кускова в равной мере характеризуют весь немецкий постмодернизм, не проявляющий интереса к резким (сатирическим) пародийно-игровым формам повествования. Об этом говорит и сам Кифер в рамках выставки «documenta 7» (1982), намереваясь «вернуть представление о живописи как об искусстве Великой Серьезности (не исключаяющей иронии) и Большой Риторике» [цит. по 16]. Под традиционализмом С. Кусков понимает «внутреннюю инаковость», кроющуюся в постоянстве «личного мифа», незыблемости индивидуальной космогонии.

Собственный стиль Кифера вырабатывается в 70-е гг. Вместе с Й. Иммендорфом и Г. Базелицем он входит в группу «Новые дикие» и становится одним из главных представителей *неоэкспрессионизма*. Особенностью немецкого неоэкспрессионизма, по мнению Т. Мозжухиной, стала его мозаичность, которую исследовательница определяет как «тонкое переплетение аспектов реальности и мифологии», сочетание «традиционной германской архаики» с «семантикой современности» [8]. «Новые дикие», заимствуя стилистику экспрессионистов и возвращаясь к фигуративности, цвету и спонтанным методам создания полотен, сделали предметом осмысления уже новую послевоенную реальность. Немцы получили возможность пересмотреть свою «искореженную историю» и вернуть ее в современность. Отсюда – весь комплекс традиционных для Германии тем: вина и ответственность за трагедию Третьего Рейха, раскол Германии и стремление к национальному единству.

В начале 80-х Кифер создает серию картин, посвященных теме Холокоста и отсылающих к знаменитому стихотворению П. Целана «Бег смерти» («Todesfuge»). На картине Кифера «Твой волос золотой, Маргарита» (1981) символически представлены два женских образа из стихотворения Целана – образ Маргариты – арийки с золотыми волосами, и Суламифи – еврейки с пепельным цветом волос. Пепел у Целана – не только цвет, но и намек на трагическую судьбу еврейского народа. Кифер, часто использующий пепел в своих работах, радикально переосмысляет стихотворение Целана (происходит «подмена пепла»). Жертвой у него становится немецкая земля. Золотые свечи из соломы (аллюзия на волосы Маргариты), прорастающие из земли, съедает пламя и вскоре превратит их в тлен. По словам Е. Адреевой, «истинно немецкая земля здесь опалена пламенем огня и представлена жертвенной почвой человеческих страданий». История, рассказанная Кифером, не может быть интерпретирована однозначно, в ней «нет истины, кроме величия гибели, в которую вовлечены оба народа, представляющие человечество в его исторической реальности и метафизической судьбе» [1, 250–251].

По мнению Г. Рихтера, в творчестве Кифера на первый план выходит не история, а историчность (*Geschichtlichkeit*). Он пересматривает традиционные исторические понятия, такие как хронология и прогресс, обращаясь к неоднозначным и спорным моментам немецкой истории [21, 59]. Кифера он сравнивает с Сизифом: его задача – преодолеть историю и ее связь с мифом. Художника, считает Г. Рихтер, интересует трансформация («движение») мифа, история его присвоения, эксплуатации и отчуждения.

У Рансмайра, в его калейдоскопическом смешении реалий античного и современного миров также проступают знаки травматического прошлого. Ссылки на историю Третьего Рейха прочтываются в образе немца Дита, «последнего ветерана разбитой, разогнанной армии», принимавшего участие в сожжении людей в газовой камере. В Томах уцелевший на войне Дит стал знахарем и могильщиком, но картины прошлого постоянно возникают в его сознании. «Схватка уже давно была позади и жертвы лежали, разинув рты, окоченев в судорогах, когда Дит открыл первую створку и из тучи ужасающего смрада на него обрушивалось это подобие человеческого общества. И тогда он просыпался. И кричал» [14, 195–196]. Национал-социалистическая тема, намеченная здесь лишь пунктиром, развивается Рансмайром в его следующем романе «Болезнь Китахары» (1995). Здесь описывается ситуация исторического эксперимента: что случилось бы с Германией и Австрией, если бы после Второй мировой войны был осуществлен план Стелламура (в действительности – план Моргентау). Альтернативная история, которую моделирует Рансмайр в романе, во многом повторяет «мифическую историю национал-социализма» [15, 369]. Германия и Австрия становятся аграрными странами, вследствие чего регрессируют до уровня, предшествовавшего появлению цивилизации. В «Последнем мире» наряду с немецкой темой *непреодоленного прошлого* интенсивно звучит австрийская тема. Скрытые параллели с австрийской действительностью выявила А. Плахина. Сама идея метаморфоз, считает она, созвучна австрийскому мироощущению. Рансмайр создает модель Австрии, привыкшей к постоянным изменениям, приученной к постоянным «апокалипсисам» и «концам света», но уверенной в том, что она выживет [10].

Принцип палимпсеста у Кифера и Рансмайра проявляется и на формальном уровне организации произведения. Рансмайр, например, открыто подчеркивает историческую вторичность

своего романа, сознательно отмечая при этом несводимость двух версий истории. Основной текст романа дополняет т.н. «Репертуар Овидия», в котором «начитанный автор» сравнивает образы «Метаморфоз» Овидия (образы древнего мира) с теми, которые создало его воображение (образы последнего мира) [15, 331].

Демонстративная «палимпсестообразность» полотен Кифера проявляется как сознательная технология письма. Фирменный стиль Кифера – сложная смешанная техника: масло, акрил, клей, лак, уголь, эмульсия, вода, огонь, земля, песок, фотографии и пр. Различные наслоения, лежащие буквально на поверхности картин, создают эффект мерцающих значений. Многослойная фактура «ассоциируется с напластованиями генетической памяти» [3]. Кифер работает в унисон с неоэкспрессионистами и неоконцептуалистами 80–90-х, стилистикой произведений он сближается с представителями археологизма и нового символизма. И все же, его творчество не ограничивается рамками какого-либо одного художественного течения. Уникальность работ Кифера состоит в крупном формате полотен, массивности скульптур и недолговечности некоторых экспонатов. Поэтому Кифер почти не работает кистью, карандашом или шпателем. Для создания своих монументальных работ он использует громадные машины – бульдозеры, краны, грузовики, дорожные катки. Или еще более необычный инструментарий – кирку, топор и огнемет.

Доминирующий в его творчестве мотив разрушения обусловил выбор материала. Кифер часто использует природные органические материалы, подверженные распаду. Он пронзает свои полотна ветками, интегрирует в картины солому, сухие цветы, семена, чтобы отразить «все уничтожающий бег времени».

Тема распада, гниения как главная тема творчества присутствует и у Рансмайра. Так, про странству вечною Рима противопоставлен «железный» город Тома, ржавеющий и рассыпающийся на глазах. За оппозицией «Рим – Тома» угадывается вечное противостояние сильного центра и разлагающейся периферии. По словам И. Рогановой, деструктивный элемент метаморфоз становится главным лейтмотивом романа. Многочисленные истории распада должны «напомнить читателю о краткости и мучительности человеческой жизни» и проиллюстрировать мысли Назона Овидия о том, что «процесс органического распада жив вечно» [15, 336].

И все же за процессом распада всегда следует созидание. В статье С. Кускова звучит мысль о том, что палимпсест способен примирить две важнейшие силы – Разрушение и Созидание (ведь в палимпсесте действует закон Гераклита: «одно живет смертью другого») [6]. Выжженные, уничтоженные слои палимпсеста «хоронят, хранят, археологично сберегают в себе» потенциальные, еще не высказанные смыслы, которые могут быть высказаны следующим интерпретатором. Обратной стороной увлечения эстетикой распада у Рансмайра и Кифера стала попытка найти долговечный, устойчивый, материал, способный противостоять распаду. Таким материалом у Кифера стал свинец, а у Рансмайра – камень.

Истории, которые рассказывал Овидий, часто заканчивались превращениями в камень: «Сколь утешительная и достойная судьба для человека – окаменеть, разве может сравниться с нею омерзительный, зловонный, с махрами червей и личинок процесс органического распада» [14, 116–117]. Символ камня в «Последнем мире», считает И. Роганова, неоднозначен. С одной стороны, камни поддаются естественному разрушению и превращаются в пыль. Возникающая на их месте гладкая поверхность символизирует «бесформенное состояние конца мира». С другой стороны, Рансмайр подчеркивает достоинство камня, противостоящего органическому распаду [15, 351]: «какой материал способен лучше, чем камень, передать ... неприступное величие, прочность, даже вековечность» [14, 116].

Для Кифера таким Пра-веществом, уникальным «философским камнем» является свинец: «Свинец всегда был веществом, порождавшим идеи. В алхимии этот металл стоял на нижней ступени в процессе получения золота. С одной стороны свинец был матовым, тяжелым и связанным с Сатурном. С другой стороны, он содержал серебро и указывал этим на другой, более духовных уровень» [19]. Алхимикам требовалось время, что превратить свинец в золото. Он ускоряли время при помощи магии. «Я как художник, – рассуждает Кифер, – действую так же. Я просто ускоряю превращение, изначально заложенное в вещах» [19]. Кифер создает из свинца книги, библиотеки, самолеты, птиц, корабли, трубы, букеты цветов. Для реализации его замыслов нужны тонны этого металла, поэтому после ремонта Кельнского собора он купил его старую свинцовую крышу. Страсть к свинцу связана с детскими послевоенными впечатлениями художника: после бомбежек в полуразрушенных домах обнажалось то, что раньше было сокрыто: «почерневшие обои, кровати, полные щебня, комнаты без пола, лестничные пролеты без лестниц» и, в первую очередь, свинцовые трубы, напоминающие «вены и артерии» разрушенного города [14].

Особенно интересны свинцовые книги и библиотеки Кифера. Вообще палимпсест отсылает нас к рукописи или книге как некоему тотальному архиву. Книга, считает С. Кусков, – это «характерный для Кифера предмет-персонаж». Например, его работа «Верховная жрица» (1985 –

1989) состоит из более 200 книг, отлитых из свинца, размещенных в книжном шкафу. Тяжелые, отлитые из свинца книги, дополненные другими материалами, утверждают материальную ответственность книги, ее нерушимое будущее. Филолог по образованию, Кифер нередко дополняет свои полотна текстом, усложняя ассоциативный ряд произведения. Цель этих надписей, «этих сносок или пометок на полях образности — не объяснять, а рассеивать смыслы в тернисто-выжженных торфяных ландшафтах» [6]. В полотнах Кифера часто проступают «следы» поэтов (Гельдерлина, Рильке, Целана, Бахмана), философов (Ницше, Юнга, Шопенгауэра), музыкантов (Вагнера, Вебера), полководцев (Германа/Армия, Фридриха Великого, фон Клаузевица). Текст и другие напластования помогают «археологизировать» палимпсест и уподобить его естественному палимпсесту — тексту Земли — с его «археологически скрытыми слоями, наносами и залежами ископаемых отпечатков Прошлого» [6].

В романе Рансмайра также появляется мотив поиска книги, характерный для постмодернистских текстов. Более того, главная интрига романа связана с поисками утраченной рукописи Овидия — самого авторитетного текста в европейской традиции и после Библии. А главная тайна, которую придется расшифровать «детективу» Котте и читателю, заключается в том, что герой попадает внутрь этой книги, становится одним из героев овидиевого текста. В итоге все, что рассказывается в романе, оказывается книгой, созданной из давно известных сюжетов о превращениях. Границы между реальным миром и миром книги нивелируются. Этим утверждается равнозначность двух миров — реального и фиктивного.

Выводы. Творчество Рансмайра и Кифера — писателя и живописца — объединяет глубинное палимпсестное мироощущение. Соотнесение их произведений дает возможность увидеть характернейшую черту развития современного немецкого искусства. Близость творческого акта названных художников проявляется в особом способе координирования времени-пространства по принципу «археологической вертикали». Тем самым создается общая модель мира, в которой неустойчивость обретает черты всеобщности и устойчивости.

Эстетика палимпсеста реализуется в выборе особых художественных средств. В визуальном искусстве она демонстрирует себя как «чувственно осязаемая многослойность», как синтез материалов, техник и разных видов искусств (полотна Кифера). В литературе — как игровой стилистический прием (роман «Последний мир»). Палимпсест как важная составляющая постмодернистского мироощущения утверждает неограниченную свободу автора и интерпретатора, размывает границы между текстом и реальностью, позволяет искусству стать наднациональным, надвременным, и в широком смысле — универсальным.

Список использованных источников

1. Андреева Е. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века / Е. Андреева. — СПб. : Азбука-Классика, 2007. — 488 с.
2. Джумайло О. А. Поэтика переписывания в романе Томаса де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» / О. А. Джумайло // Известия Саратовского университета, 2012. — Вып. 4. — С. 46–52. — Режим доступа: http://bonjour.sgu.ru/sites/default/files/10_dzhumajlo.pdf
3. Европейское искусство. Живопись. Скульптура. Графика : энциклопедия : в 3 т. [отв. ред. Е. Д. Федотова]. — М. : Белый город, 2006. — Т. 2: К — О. — 2006. — 415 с.
4. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры / Жерар Женетт : в 2-х т. [Пер. с франц. Е. Васильева и др.] — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — Т. 1. — 1998. — 472 с.
5. История философии: Энциклопедия [сост. и ред. А. А. Грицанов; Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко]. — Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. — 1376 с.
6. Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции». Сергей Кусков о творчестве Ансельма Кифера / С. Кусков [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://art-critic-kuskov.com/kiefer.html>
7. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [под ред. В. В. Бычкова]. — М. : Российская политическая энциклопедия, 2003. — 607 с.
8. Мозжухина Т. В. Нео-экспрессионизм как феномен культуры Германии: «Новые дикие» Германии : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Т. В. Мозжухина. — М., 2001. — 24 с.
9. Никола М. И. Образ Овидия в романе К. Рансмайра «Последний мир» / М. И. Никола // Вестник гуманитарного института ТГУ, 2010. — №2. — С. 179–185.
10. Плахина А. В. Романы Кристофа Рансмайра и своеобразие австрийской прозы 1980-х — 1990-х годов. К проблеме национальной идентичности : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Лит. народов стран зарубежья» / А. В. Плахина. — М., 2007. — 21 с.

11. Потехина И. Роман Кристофа Рансмайра «Последний мир»: миф и литература : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Лит. народов стран зарубежья» / И. Потехина. – СПб, 2005. – 22 с.
12. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро [Пер. с франц. Г. Косикова, В. Лукасик, Б. Нарумова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с. – Режим доступа: <http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm>
13. Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Австрия, Германия) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ю. С. Райнеке. – М., 2002. – 211 с.
14. Рансмайр К. Последний мир / Кристоф Рансмайр [Пер. с нем. Н. Федорова]. – М. : ЭКСМО; СПб : Валери СПД, 2003. – 256 с.
15. Роганова И. Немецкая литература конца XX века и актуализация постмодернистской парадигмы / И.С. Роганова. – М. : Рудомино, 2007. – 416 с.
16. A Dictionary of Modern and Contemporary Art [Edited by I. Chilvers, J. Graves-Smith]. – NY : Oxford University Press, 2009. – 776 p.
17. Hage V. v. Es gibt eine Schmerzgrenze [Interview mit Christoph Ransmayr] / Volker von Hage [Электронный ресурс] // Spiegel. – 09.06.2008. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-57359820.html>
18. Kaindlstorfer G. Christoph Ransmayr: Geständnisse eines Touristen / Günter Kaindlstorfer [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kaindlstorfer.at/index.php?id=257>
19. Kiefer A. Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild [Kämmerling Chr., Pursche P.] / Anselm Kiefer // Süddeutsche Zeitung. Magazin. – №46, 16. – 1990. – Режим доступа: <http://www.engramma.it/rivista/saggio/italiano/ottobre02/figure/Kiefer.html>
20. Ransmayr Chr. Gänge in die Finsternis : Christoph Ransmayr über ein begehbares Kunstwerk von Anselm Kiefer / Christoph Ransmayr [Электронный ресурс] // Spiegel. – 01.10.2001. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-20240975.html>
21. Richter G. Geschichte zwischen Flug und Flucht bei Anselm Kiefer / Gerhard Richter / Ästhetik des Ereignisses. Sprache – Geschichte – Medium. – München : Wilhelm Fink Verlag, 2005. – S. 57–73.
22. Seung-Ho Kim. Malerei als bildnischer Dialog. Das Werk Anselm Kiefers in der Gegenwartskunst / Seung-Ho Kim // Internationale Hochschulzeitschriften. – Bd. 546. – Münster : Waxmann Verlag, 2011. – 352 S.

Summary. *The following comparative research is dedicated to the common tendencies in the work of the Austrian writer Chr. Ransmayr and the German painter A. Kiefer. The palimpsest as one of the main features of the postmodern thinking presented in the work of two well known post-war artists has been investigated. The first part of the article deals with the theoretical aspect of palimpsest and focuses on the transformation of the term from the Middle Ages (“palimpsest” as an overwritten, multi-layered manuscript) to its postmodern definition in the theory by the French poststructuralist G. Genette. According to Genette, the nature of the palimpsest is two-fold. It combines such antinomies as fragmentation / integrity, chaos / order, surface / depth, external / internal, horizontal / vertical, heterogeneity / homogeneity, forgetfulness / memory. In the postmodern discourse palimpsest can be considered as a synonym of intertextuality, as a postmodern play and irony, as theme and motif. Generally, it is used as a universal frame, which is presented at the different levels of the text (structural, semantic, stylistic etc.).*

The second part of the article focuses on the palimpsest-novel by Chr. Ransmayr “The Last World” (1985) compared with the unique multi-layered paintings by A. Kiefer. First it was pointed out, that both artist have a similar concept of history, which consists of different cultural and historical layers. In the novel “The Last World” the ancient metamorphosis myth meets the history of the twenties century. The story of a Cotta’s quest for the exiled poet Ovid and his masterwork “Metamorphoses” contains many markers of the modern times (such as buses, microphones etc.). As Ransmayr uses myth, Kiefer’s work has many references to the World War II, Germany’s fascist past and the Holocaust. He incorporates a lot of ancient Germanic symbols and signs like Herman/Arminius, forest, struggle, Wagner etc. to show how they were misused by the Nazis. Then it was shown, that both artists uphold the palimpsest technique, using different materials like Kiefer or playing with the elements of composition like Ransmayr.

Key words: *palimpsest, postmodernism, comparative literature, Ransmayr, Kiefer.*

Отримано: 23.08.2014 р.

ТЕХНОЛОГІЯ ІМІДЖМЕЙКІНГУ В ЦИКЛІ ПРО ШЕРЛОКА ХОЛМСА

У статті розглянуто використання Конан Дойлем технологій іміджмейкінгу при створенні образу Шерлока Холмса, в чому вбачається потужний чинник міфологізації образу детектива, його зближення з ніщеанською надлюдиною в умовах пізньовікторіанського суспільства.

Ключові слова: імідж, сугестія, масова аудиторія, міфологізація, надлюдина.

Масштабна і різноспекторна міфологізація образу Шерлока Холмса поки що дуже мало висвітлена у науковій літературі. З-поміж інших її чинників, доцільно шукати ключ популярності характеру в особливій манері подачі художнього матеріалу, особливому способі комунікації автора і читача, який «змушує» майже безапеляційно повірити у силу натури й метод головного героя, відчути харизматичність образу.

Аналіз творів циклу дозволяє простежити послідовний, цілеспрямований вплив автора на читача через підходи, співвідносні із сучасними технологіями іміджмейкінгу, дослідження яких і є метою даної статті.

Проблема міфологізації образу Холмса вітчизняними чи зарубіжними вченими досі не досліджувалась в аспекті використання іміджевих технологій. Проте поодинокі пояснення міфогенності образу дойлівського детектива ми знаходимо у працях Д. Сташауера [12], Дж. Томпсона [23], К. Роджека [22], Л. Франка [21], П. Андерсона [18], Зехера [24] та ін. Найбільше заслуговує на увагу спроба пояснити фактори міфологізації Холмса у монографії М. Чертанова про Конан Дойля [15]. За словами М. Чертанова, «міфологічним є зовсім не Холмс, міфологічна холмсiana як цілісний твір» [15, 129]. Це насамперед визначено позицією автора, який, свідомо чи ні, творить міф свого героя, апелюючи до ефективних в цьому плані прийомів (за аналогією, Конан Дойль застосовує той само інструментарій, про який говорить Г. Тард з приводу преси, а саме – стимулює та визначає зміст і напрям діалогу, що, в свою чергу, формує думки та почуття людей [13, 196]).

Усі зусилля Конан Дойля так чи інакше спрямовані на створення іміджу Холмса, який відповідав би смакам широкої аудиторії і, як показав час, залишався таким впродовж значного періоду, що свідчить про звернення до вічних, архетипальних людських цінностей. За словами Е. Кондратьєва, саме імідж допомагає «викристалізовувати і впорядковувати всі інформаційні потоки» в «ідеалізовану картинку» [4, 126]. Імідж підштовхує читача сприймати інформацію в необхідному ключі, ніби уніфікуючи її і є дієвим інструментом сугестії, маніпуляційного впливу, з допомогою якого автор «змушує» читача поводитись «за його програмою», причому пересічний читач сприймає цей вплив мимовільно, не розпізнаючи, що «не викликає спротиву» [3, 7] і дозволяє цілком піддатись гіпноітичній силі художнього слова.

Домінантна роль у створенні іміджу предмета мовлення (яким у творах незмінно виступає Шерлок Холмс) належить суб'єкту комунікації – оповідачеві. У більшості випадків ним є Ватсон. Обравши такий спосіб спілкування із читачем, коли оповідачем виступає, власне, очевидець подій (так званий гомодієгетичний аукторіальний тип оповіді), людина із міддл-класу, яка не створює відчуття відчуження ні в більш, ні в менш освіченого реципієнта, а, навпаки, викликає довіру, автор відчутно посилив фатичну, магічно-містичну та волюнтаривну функцію мовлення. Імідж героя у творах міддллітератури, якими є твори про Холмса, має балансувати: бути таким, щоб не відлякувати надмірною манірністю, елітарністю, складнощами внутрішнього світу малоосвіченого читача і в той же час залишатись цікавим для читача-інтелектуала.

Імідж Холмса як такої собі «надлюдини» вікторіанської епохи стає ефективним завдяки поєднанню традиційних ресурсів створення іміджу:

1. Зовнішні дані Холмса, подані крізь призму ватсонівського бачення із проекцією не просто на опис, а на характеристику: риси зовнішності Холмса яскраво відбивають його риси вдачі, внутрішній світ («Навіть зовнішні його риси могли вразити увагу випадкового спостерігача» [2, Т. I, 22]). «Гострі» та «проникливі» [2, Т. I, 22] – постійні епітети для опису очей Холмса. Так само показовими є описи Холмса в момент праці, які демонструють його запал, цілковиту самовіддачу, розчинення в справі, з якою працює: «Обличчя його спохмурніло. Брови витяглися двома чорними лініями, з-під яких крицевим блиском світилися очі. Голова похилилася, плечі зсутилились, уста щільно стулилися, на міцній шії здулися жили. Ніздрі роздулись, наче в тварини, яка женеться за здобиччю; всі думки його так зосередились довкола справи, якою він перейнявся, що найкраще було не звертатися до нього з жодними запитаннями: він або нічого

не відповідав, або нетерпляче уривав розмову» [2, Т. I, 254]. Згідно з концепцією Г. Почепцова, біологічні дані мають демонструвати агресивність чи силу [9, 43]. В образі Холмса робиться ставка на аспект сили в різних її проявах.

2. Соціальні і професійні характеристики Холмса, які в нашому випадку слід розглядати окремо. Адже соціальна сторона особистості Холмса виписана досить неоднозначно. З одного боку, Холмс представлений людиною-рятівником, без якої важко уявити собі порядок у криміналізованому, розхитаному морально-релігійною кризою суспільстві кінця XIX століття (образ Холмса підпадає під визначені Г. Почепцовим рамки «харизматичного лідера» [9, 42], прототипом якого є Бог, цар, і головними характеристиками котрого є установка на фактичну силу, владу керувати і наказувати, а також відгородженість від решти населення, певна неподоланна дистанція між ними). З другого боку, Холмс старається уникати соціальних контактів, які не пов'язані безпосередньо із професійною діяльністю. За теорією Ф. Ніцше, тільки справді сильна людина, прототип надлюдини, може терпіти самотність, що є ознакою звільнення, перемоги над презирливим «стадним інстинктом»: «Самотність – ось той аргумент, перед яким відступають найпереконливіші доводи» [6, 84]. Боязнь залишитись самотнім, відторгнутим соціумом – це голос стадного інстинкту, тому вищою мірою визволення від рабських пут буття частиною соціуму як цілого є самоусунення, що демонструє Шерлок Холмс: він включається в структуру соціального життя тоді, коли того бажає він сам, навіть із одруженим Ватсоном він зустрічається лише тоді, коли потрібен компаньйон у веденні справи. Причому потяг до усамітнення закладений в образі дойлідського детектива генетично: Холмс і його брат Майкрофт такі собі генії-самітники серед багатоголоного Лондону. Цим підтверджується його «інакшість», позиція поза натовпом, яким узагальнено і є соціум (Ф. Ніцше, наприклад, називає єдиним все людство: «...нашого біологічного виду, нашого стада, яке іменується людством» [6, 30]): «Ця його мовчанка лише підсилювала враження чогось трагічного, яке він на мене справляв, і часом мені здавалося, що я бачу в ньому щось відчужене від світу – ніби мозок без серця, так само слабкий у своїх почуттях, як і могутній у міркуваннях» [2, Т. II, 147]. Суспільство, втім, залишається постійно відкритим для Холмса: він сам обирає, коли із ним взаємодіяти.

З професійного ж боку імідж Холмса створено бездоганно – він професіонал, майстер своєї справи, ретельний у досконалості до дрібниць, на які в житті б не стали звертати увагу обивателі із Скотленд-Ярду. Для Холмса немає незначущих сторін справи, кожна деталь становить невід'ємну частину сплетеного вузла: «Детективові стає в пригоді будь-яке знання, – зауважив Холмс. Навіть така дурниця, що 1865 року картину Греза під назвою «Дівчина з ягням» було продано на аукціоні «Порталіс» за мільйон дві тисячі франків...» [2, Т. IV, 14]. Соціальний і професійний аспекти іміджу Холмса тим більше підкреслюються у випадках, коли автор навмисно акцентує на важливості перебування Холмса на стороні добра: «Щастя для лондонців, що я не злочинець» [2, Т. III, 282]; чи слова Ватсона: «Порухи його були швидкі, тихі, обережні, мов у собаки, що нанюхав слід. Я мимоволі подумав, яким страшним злочинцем він міг би стати, якби спрямував своє завзяття і талант не на захист закону, а проти нього» [2, Т. I, 133]. Такими невинними, на перший погляд, зауваженнями автор вразі посилює вплив на свідомість читача, змушуючи все більше вірити у категоричність сили і вольового стержня Холмса і підсвідомо все-таки дякувати, що Холмс на боці світла.

3. Самосприйняття. Самооцінка особистості становить собою так званий дзеркальний імідж, який, за спостереженнями науковців (Г. Почепцов, Е. Кондратьєв, Р. Абрамов), майже завжди є позитивним. Самооцінка Холмса закономірно відповідає закладеній автором концепції. Холмс – найперша особа, яка переконана у власній силі. Г. Почепцов наводить слова С. Маршака, який говорить, що для того, аби викликати повагу в інших, слід спершу навчитись поважати себе самого [9, 36]. Згідно з Ф. Ніцше, «індивід завжди залишається індивідом, початком і кінцем усього» [6, 32]. Індивід в силі сам себе створити і змусити інших вірити у свою силу, причому Ф. Ніцше відзначає інстинктивний потяг маси до особистості, яка випромінює силу і впевненість, що продемонстровано не тільки в тканині твору, але діє у відносинах читацької аудиторії із образом Холмса: «Бо маси, насправді, завжди готові прийняти будь-яке рабство, тільки б повелитель постійно демонстрував свою вищість, своє законне право веліти...» [6, 75]. І Холмс демонструє це право дуже потужно і самоствердно. Із упевненістю він називає себе людиною «особливих знань і сили» [2, Т. III, 205], «останньою надією на порятунок» [2, Т. I, 264], єдиною людиною, яка віддала «розкриттю злочинів стільки праці й таланту» [2, Т. I, 28], а свій розум – «великим» [2, Т. I, 51]. Поєднання гострого розуму, унікального методу, справді значних досягнень в розкритті найзаплутаніших справ, що становить доказовий ґрунт успішності особистості Холмса в поєднанні із впевненістю у власних силах є ефективними засобами впливу на формування іміджу Холмса, причому останній аспект є не менш важливим, ніж усі попередні: яким блискучим не був би послужний список Холмса, важко уявити собі ситуацію, коли б він користував-

ся таким самим успіхом, будучи невпевненим, скромним і менш харизматичним. Очевидно, що становище поза офіційними поліційними структурами продовжує цю саму лінію: він не бажає коритися формальностям і бути керованим будь-чим іншим, окрім своєї власної волі: *«У мене свої методи, і я розповідаю лише те, що сам вважаю за потрібне. Оце й є перевагою мого неофіційного становища»* [2, Т. II, 19–20].

4. Сприйняття референтними групами. З середньостатистичного погляду, коло спілкування Холмса досить обмежене, проте в Холмса, схильного до усамітнення, це не викликає ніякого дискомфорту. Основними контактними групами, з якими взаємодіє Холмс в процесі перебігу оповідань, є: Холмс–Ватсон, Холмс–місіс Хадсон, Холмс–Майкрофт, Холмс–Моріарті, Холмс–детективи Скотленд-Ярду, Холмс і його помічники (Біллі чи «загін кримінальної поліції з Бейкер-стрит»), Холмс і персонажі, з якими він стикається в процесі ведення розслідування і які змінюються з кожним новим твором. Дослідивши роль Холмса в кожній із цих контактних груп, можна зробити висновок, що він виступає в них із позиції внутрішньої сили, авторитету, яким незмінно користується його персона в кожного, з ким пересікає його автор. За цим стоїть твердження, що за розвитком вольового прояву, духовно й інтелектуально Холмс стоїть значно вище від усіх інших людей, які становлять собою масу і, за законами маси, тягнуться до нього як до неформального лідера і, свідомо чи підсвідомо, прагнуть керуватись його волею: *«Чим менше людина схильна веліти, тим сильніший її потяг до того, хто велить, і велить суворо, – до Бога, правителя, становища в суспільстві, лікаря, духівника, догмі...»* [6, 273].

У відображенні взаємозв'язку Холмса з контактними групами так само помітне ватсонівське схилення перед його особою: як оповідач, він сам вирішує, як саме і наскільки «достовірно» передавати ці стосунки.

У ставленні представників більшості названих контактних груп до Холмса помітне почуття цілковитої довіри та обожнювання, схилення перед його професійними й особистісними здобутками і толерантна поблажливість до дивацтв, які сприймаються як уділ талановитих, вищих (так би мовити, не від світу цього) людей, до яких зараховується Холмс. Ватсон зазначає, що *«господиня [місіс Хадсон – Л. Р.] дивилась на нього з побожністю й ніколи не перечила, незважаючи на всі його чудернацькі вчинки»* [2, Т. III, 306]. Типовими є зауваження на кшталт висловленого Персі Фелпсом із «Морського договору»: *«Ми всі у ваших руках, містере Холмсе, й ви повинні лише наказати нам, що і як робити»* [2, Т. II, 182]. Помічник Холмса, Біллі, каже про нього Ватсону: *«Містер Холмс завжди знає все, що треба»* [2, Т. IV, 166]. Репліки Майкрофта теж сповнені пієтету, віри у винятковість, всемогутність Холмсової особи; на погляд Майкрофта, розум Холмса вартий тільки унікальних, надскладних за і надважливих справ типу викрадення креслень Брюса-Партінгтона: *«Облиш усе, Шерлоку. Викинь з голови свої дрібні поліційні загадки. Ти повинен розплутати таємницю міжнародної ваги»* [2, Т. III, 284]; *«...тільки ти зможеш розплутати цю справу»* [2, Т. III, 284]. І це при тому, що Холмс називає талант брата більшим, ніж власний: отже, Холмс наділений тим, чого самому Майкрофту бракує – пріоритетом волі, який дає змогу домінувати і активно досягати успіху попри всі складнощі, перед якими фігура Майкрофта відверто пасує. У ставленні клієнтів Холмс постає як єдина зі всього світу людина, яка може їм допомогти і встановити істину й справедливість. Клієнт Холмса із оповідання «Пригода в «Бузковій хижі» каже, що Холмс – *«людина, яка може дати пораду на будь-який випадок, хоч і найважчий»* [2, Т. III, 245], а Трелоні Гоуп, чия поведінка типова для більшості людей, знайомих із успіхами Холмса, висловлює щирий захват роботою детектива: *«Який тягар упав з моїх пліч! Але це незбагненно... незбагненно! Містере Холмсе, ви чарівник, чарівник!»* [2, Т. III, 238]

Задля уникнення схематизму і більшої ефектності, автор часто додає ситуації, коли хтось висловлює недовіру до можливостей Холмса. Але на фоні такого нехтування його методом тим більш виразним і дієвим в плані сугестивного впливу є подальше покаяння (випадок із Леслі Армстрогом із оповідання «Зниклий регбіст»). Природньо, що необґрунтовані напади на особу Холмса викличуть у читача рішучий спротив і підсвідоме бажання захистити репутацію Холмса. В свою чергу, це спрацює на користь симпатії до образу детектива і утвердить думку про його добропорядність та інші професійні та суто людські чесноти. Наприкінці твору, зазвичай, настає розкаяння; той же Леслі Армстронг говорить: *«Ви славний чолов'яга <...> Я помилявся, осуджуючи вас»* [2, Т. III, 197].

Ставлення детективів зі Скотленд-Ярду до Холмса дуже мінливе: вони раді були б ігнорувати його, якби не мусили через власну недолюбленість і для порятунку власної репутації постійно звертатись до нього по допомогу. Поряд із блискучою фігурою Холмса вони гостріше, болючіше відчувають власну неспроможність. Між Холмсом і детективами Скотленд-Ярду відчувається така собі духовна прірва: вони не здатні його зрозуміти і гідно оцінити, а його успіх для них – щось незбагненне, ефемерне: *«Лестрейд поглянув на Холмса, мов на божевільного»* [2, Т. III, 37].

Більшим драматизмом і благородством позначені взаємовідносини Холмса і Моріарті. Вони нагадують поєдинок: це бій титанів, однаково обдарованих людей, надлюдей, різниця між якими тільки в грі на стороні добра чи зла, і результат протистояння яких демонструє одвічну перемогу справедливості. Цей поєдинок увиразнює лінію Холмса-рятівника і додає певнено виписаному іміджу детектива ще більшої переконливості: Моріарті якраз той талант, який, за словами Ватсона, «розпізнає й цінує генія» [2, Т. IV, 11]: «Для мене [тобто Моріарті – Л.Р.] було справжньою насолодою спостерігати за вашими методами боротьби» [2, Т. II, 194].

5. Публічний образ, створений з допомогою посередників, з якими особистість не вступає у безпосередню взаємодію. Для оповідань про Холмса типовими є ситуації, коли клієнт, який приходиться до нього на Бейкер-стріт або присилає лист чи телеграму, згадує, що звертається до Холмса, бо чув про його успіхи раніше або отримав безпосередню рекомендацію від знайомих звернутись по допомогу саме до нього. Репліки такого типу (причому вони повторюються майже в кожному творі циклу) формують імідж Холмса, створений через посередників. Причому характерно, що коли клієнт звертається до нього з власної волі, то думка про Холмса переважно позитивна, тоді як люди, в плин життя яких Холмс втручається самовільно, дуже часто бачать особистість дойлівського детектива у негативному ракурсі, адже саме в цьому випадку Холмс переважно становить небезпеку розкриття їхніх секретів чи руйнації злочинних задумів. Наприклад, Мері Сазерленд з оповідання «Встановлення особи» говорить: «...чула про вас від місис Етерідж, чоловіка якої ви так швидко відшукали, коли вже всі, й навіть поліція, вважали його мертвим» [2, Т. I, 231]. Тоді як доктор Ройлот з оповідання «Строката бинда» сповнений обурення, з його слів видно, що через посередників він, навпаки, наділений негативною інформацією про Холмса: «Знаю я вас, падлюку! Я вже чув про вас. Ви отой Холмс, що пхає носа до чужого прося» [2, Т. I, 321]. Загалом, така ситуація досить закономірна, а те, що в творах подаються такі опозиційні думки про образ Холмса створює відчуття впевненості в об'єктивній силі авторитету детектива, який не може похитнутись під натиском негативу, тим більше коли цей негатив випромінюють образи з поганим іміджем.

Е. Кондратьєв зазначає, що «імідж є найбільш ефективною подачею повідомлення, яка в змозі обійти наявні в кожній людині різноманітні фільтри» [4, 132]. Отже, джерела іміджевих характеристик Холмса служать для цілеспрямованого утвердження винятковості, сили та підкресленої досконалості образу Холмса. Конан Дойль всяко працює над тим, щоб зробити образ Холмса не приторно-солодким і схематично правильним, а насамперед цікавим для читача, обходячи різного роду «гострі кути» (на кшталт релігії, яка більше ігнорується, а не заперечується) і акцентуючи на позитивних якостях.

Згідно з Ф. Ніцше, людська психіка влаштована так, що люди «...легко готові приймати продукт фантазії за справжню, необхідну людину, тому що, спостерігаючи за справжньою людиною, вони звикли приймати продукти фантазії, силует...» [7, 151]. Так само вийшло з образом Холмса: завдяки продуманій, планомірній роботі автора образ Холмса вийшов настільки реалістичним, аудиторія настільки повірила у його силу, розум, метод, що сам Холмс став сприйматись не як вигаданий персонаж, а як реальний. Тобто відбувся процес міфологізації, який Н. Барна називає процесом «створення такої інформації про об'єкт і поширення про нього відомостей в такому напрямку, в якому імідж об'єкта обростає все новими і новими атрибутами, що підсилюють і спрямовують його вплив на маси» [1, 224]. Про сильний ілюзійний вплив на читача через твори холмсіани пише, зокрема, Дж. Томпсон: «...міф Шерлока Холмса був врешті оригінальним чином створений завдяки особливому способу письма...», який створює таку собі ілюзію реальності світу, зображеного в оповіданнях [23, 63]. Реальною здається й особа Холмса. М. Чертанов вважає таку віру в справжність Холмса явищем аномальним, яке важко пояснити з точки зору науки. Дослідник порівнює віру в Холмса із вірою в Діда Мороза (до речі, тут є багато смислових паралелей), а сам факт тотальної міфологізації образу називає «масовим божевіллям» [15, 118].

Таким чином, вміло сформований автором цілісний імідж Холмса, здатний задовольняти смаки і вимоги різних суспільних класів вікторіанської доби і сучасності, ненав'язливе використання форм сугестії та іміджевих технологій, які значно випередили свій час, стали інструментом популяризації і навіть міфологізації цього літературного героя, зробивши детективні твори Конан Дойля унікальним явищем літератури.

Список використаних джерел

1. Барна Н.В. Імідж як міфологічний архетип: філософсько-естетичний аналіз / Н.В. Барна // Мультиверсум : Філософський альманах : [збірник наукових праць] / Нац. акад. наук України, Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України. – К., 2008. – Вип. 69. – С. 218–231.
2. Дойль, А. К. Пригоди Шерлока Холмса: в 4-х тт. / А.К. Дойль / пер. з англ. В. Панченка. – К.: Веселка; Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010.

3. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием / С. Кара-Мурза. – К.: Оріяни, 2000. – 864.
4. Кондратьев Э. В., Абрамов Р. Н. Связи с общественностью: Учеб. пособие для высшей школы / Под общ. ред. С. Д. Резника. – М.: Академический Проект, 2009. – 511 с.
5. Корнев М. Н., Фомічова В. М. Психологія масової поведінки. – К.: Ін-т післядипломної освіти Київ. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка, 2000. – 268 с.
6. Ницше Ф. Веселая наука / Пер. с нем. М. Кореневој, С. Степанова, В. Топорова. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 352 с.
7. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов / Пер. с нем. С. Франка. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 384 с.
8. Ольшанский Д. Психология масс / Д. Ольшанский. – СПб.: Питер, 2001. – 386 с.
9. Почепцов Г. Имиджеология / Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук, 2000. – 768 с.
10. Почепцов Г. Паблїкрилейшнз для профессионалов / Г. Почепцов. – К.: Ваклер, 2005. – 624 с.
11. Різун В. В. Маси / В. В. Різун. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 264 с.
12. Сташауэр Д. Рассказчик: Жизнь Артура КонанДойла / Д. Сташауэр // Иностранная литература. – 2008. – № 1. – С. 170.
13. Тард Г. Законы подражания / Г. Тард – М.: Книга по Требованию, 2012. – 378 с.
14. Фрейд З. Психоаналитические этюды / З. Фрейд. – Мн.: ООО «Попурри», 1999. – 608с.
15. Чертанов М. Конан Дойл / Максим Чертанов. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 328 с.
16. Чічановський, А. А. Новина в журналістиці: Проблеми практичної політики [Текст] : наукове видання / А.А. Чічановський. – Київ: Грамота, 2003. – 48 с.
17. Щепанський Я. Элементарные понятия социологии / Я. Щепанський. – М.: Прогресс, 1969. – 240 с.
18. Anderson P. The Archetypal Holmes / P. Anderson // Sherlock Holmes by Gas-lamp: Highlights from the First Four Decades of the Baker Street Journal/ ed. by Philip A. Shreffler. – New York: Fordham University Press, 1989. – 423 p.
19. Arata S. Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle: Identity and Empire / S. Arata. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – 235 p.
20. Atkinson M. The Secret Marriage of Sherlock Holmes and Other Eccentric Readings / Michael Atkinson. – Michigan: University of Michigan Press, 1998. – 208 p.
21. Frank L. Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence: The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle / F. Lawrance. – London: Palgrave Macmillan, [2003] 2009. – 249 p.
22. Rojek C. Brit-myth: Who Do the British Think They Are? / C. Rojek. – London: Reaktion Books, 2007. – 215 p.
23. Thompson, J. Fiction, Crime and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism / J. Thompson. – Champaign: University of Illinois Press, 1993. – 200 p.
24. Zecher, H. William Gillette, America's Sherlock Holmes / H. Zecher. – Bloomington: Xlibris Corporation, 2011. – 733 p.

Summary. The article deals with the discussion of the use of image-making technology by Conan Doyle in order to create specific character of Sherlock Holmes. This can be considered as a powerful factor of mythologizing of the detective's character, his rapprochement with the Nietzschean overman in the context of late-Victorian society. Among other factors of mythologizing of the Holmes's character, it is advisable to pay attention to the specific manner of submission of artwork, special methods of author's communication with the reader, which "makes" almost categorically believe in the power of nature and method of the protagonist and also let the reader feel specific charisma of the image. Analysis of the works of the cycle allows us to trace a consistent, meaningful impact on the reader by author that correlates with modern image-making technology. The dominant role in creating the image of the subject of speech (Sherlock Holmes) is the subject of communication, the narrator, who is Watson. In the article particular attention is drawn to the traditional image-making sources, which are analyzed in detail according to the detective's character: appearance; social and professional characteristics; self-perception; perception by the reference groups; and the public image of the character created by intermediaries with whom the person does not interact directly. The sources of the Holmes' image are targeted for approval exclusivity, power and underlined perfect of the character. Conan Doyle systematically works not to make the image of Holmes lusciously sweet and schematically correct but above all interesting for the reader, avoiding all sorts of "rough edges" (like religion that is more ignored rather than denied) and focusing on the positive qualities. Such a way through deliberate, systematic work the author makes the image of Holmes so realistic that the audience believes in his strength, intellect, method and Holmes himself is perceived not as a fictional character, but as real. That gives possibility to speak about its mythologizing.

Keywords: image, suggestion, mass audience, mythology, Overman.

Отримано: 11.07.2014 р.

ОБРАЗ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ЛИТЕРАТУРНОМ ЦИКЛЕ БОРИСА АКУНИНА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЭРАСТА ФАНДОРИНА»

У статті розглядається проблема маленької людини у літературному циклі Бориса Акунина «Пригоди Ераста Фандоріна». Автор наслідує традиції класичної російської літератури, створюючи динамічні образи, які розвиваються. Знаходячись під безпосереднім впливом «видатної особистості», маленька людина сама розвивається як особистість, усвідомлює власну самоцінність.

Ключові слова: детектив, динамічний образ, класична традиція, літературний цикл, маленька людина.

Постановка проблеми. В последнее время одним из перспективных направлений в развитии детективного жанра стал пограничный между массовой и элитарной литературами ретродетектив, соединяющий в себе черты исторического романа и детектива. Ярким представителем русского ретродетектива является Борис Акунин, который в своем литературном творчестве стремится наследовать основные черты классической литературы.

Для русской литературы XIX века, характеризующейся господством реализма как одного из ведущих методов, одной из наиболее характерных тем является тема «маленького человека», что наглядно представлено в творчестве А.С. Пушкина (Самсон Вырин), М.Ю. Лермонтова (Максим Максимович), Н.В. Гоголя (Акакий Акакиевич, Поприщин), Ф.М. Достоевского (Макар Девушкин, Мармеладов), Л.Н. Толстого (капитан Тушин), Н.С. Лескова (Левша, Иван Северянович Флягин), А.П. Чехова (Иван Дмитриевич Червяков), М. Горького («На дне»), А.И. Куприна (Г.С. Желтков).

Борис Акунин продолжает тему маленького человека, реализованную многими русскими классиками. Он создает образ, который воплощает в себе черты Самсона Вырина («Станционный смотритель»), для которого характерна высокая духовность, капитана Тушина («Война и мир»), совершившего подвиг ради спасения Отечества, Г.С. Желткова («Гранатовый браслет») – человека необыкновенной души, способного на самопожертвование.

Анализ последних достижений и публикаций. Тема маленького человека привлекает активное внимание литературоведов как российских и украинских, так и зарубежных – об этом свидетельствуют работы Н.М. Лаури [7], М.А. Плохарской [9], М. Эпштейна [12]. Более того, в последнее время появляются даже художественные произведения, активно разрабатывающие эту тему на материале современной действительности («Маленький человек» – социальный роман с детективным сюжетом Е. Александровой–Зориной).

Не остался в стороне от этой темы и Борис Акунин, автор литературного цикла «Приключения Эраста Фандорина». На страницах его произведений маленький человек занимает особое место. Несмотря на то, что творчество Бориса Акунина находится в фокусе постоянного внимания критиков и литературоведов, на что указывают работы Н.Н. Валуевой [4], Т.В. Кореньковой [6], Т.В. Надозирной [8], А. Сомова [10], С.П. Сорокина [11], тема маленького человека как в отдельных романах, так и литературных циклах до сих пор оставалась вне поля зрения как русских и украинских, так и зарубежных литературоведов.

Цель статьи – рассмотрение реализации Борисом Акуниным темы маленького человека, её отличительных черт от наследуемых произведений классической русской литературы. Тема маленького человека является одной из основных в реалистической литературе середины XIX – начала XX века, которая является основным литературным пластом для большинства романов Бориса Акунина.

Основной материал. В своих литературных циклах Борис Акунин продолжает тему маленького человека, реализованную многими русскими классиками. В повестях «Пиковый валет» и «Декоратор» автор создает образ, который воплощает в себе классические черты «маленького человека» – типичного героя литературы реализма. В классических произведениях русской литературы маленький человек противопоставляется «большому человеку», находящемуся выше на социальной лестнице или пресловутой «Табели о рангах». Так, в «Станционном смотрителе» А.С. Пушкина Самсон Вырин, чиновник четырнадцатого класса, противостоит его высокоблагородию ротмистру Минскому (VII класс), обманом увезшему его дочь. В «Смерти чиновника» А.П. Чехова экзекутор (судебный исполнитель) Иван Дмитриевич Червяков нечаянно обрызгал статского генерала Бризжалова (IV класс). Важную роль играет еще и материальное положение «большого человека». А.С. Пушкин вскользь указывает на это, называя Самсона Вырина «бедняком», что и пытается подчеркнуть Минский, засовывая ему за рукав «выкуп» за Дуню. Подобная

оппозиція «маленький-бедный» и «большой-богатый» человек представлена и в романе «Бедные люди» Ф.М. Достоевского, где автор противопоставляет титулярного советника (IX класс) Макара Девушкина богатому помещику Быкову.

В цикле статей М. Эпштейна тема маленького человека рассматривается в трех разных направлениях – автор намечает три разных пути развития образа: 1) «от Акакия Башмачкина к Васе Шумкову в «Слабом сердце» Достоевского и к князю Мышкину в его же «Идиоте», – путь превращения смиренного маленького человека-переписчика в положительно прекрасного человека, «князя Христа»»; 2) маленький человек, развившийся в положительно прекрасного человека, становится литературно-мифическим прототипом «величественно-смирненной фигуры мыслителя-библиотекаря Николая Федорова, создателя философии «Общего дела»»; 3) путь социофобов, которые ищут спасения от окружающей действительности, закрывшись от всего в собственном футляре [12, 193]. В литературном цикле «Приключения Эраста Фандорина» Борис Акунин реализует несколько иных схем развития образа маленького человека, одна из которых – от стыдящегося подростка до личности, способной на подвиг ради достижения великой цели. Основными примерами развития этой схемы выступают образы самого Эраста Петровича Фандорина и его помощника Анисия Тюльпанова.

В первом романе литературного цикла главный герой предстает перед читателем девятнадцатилетним подростком, вынужденным зарабатывать себе на жизнь. «Пусть видит мастер хитрых дел, что здесь живет человек бедный, но не опустившийся» [1, 66]. На наш взгляд, это высказывание маленького человека Фандорина отсылает к подобному определению Мармеладова: «бедность не порок, это истина. <...> В бедности вы еще сохраняете свое благородство врожденных чувств, в нищете же никогда и никто» [5, 13]. Эраст Петрович пытается оправдать себя. Он стесняется своего материального положения, но не опускается, а идет вперед. Грушин, непосредственный начальник Эраста Петровича, справедливо замечает, что у Фандорина все «романтика в голове» [1, 7]. Но герой уже ощущает себя человеком, способным на подвиг. Он не выбрал легкий путь в улучшении своего затружденного положения, не роптал, не пытался найти виновных в своем бедственном положении. «Не опустившийся» Фандорин стремительно пытается найти свое место в жизни, приносить пользу Отечеству.

Отличительной особенностью Эраста Петровича является смущение. Он смущается и краснеет по любому поводу, будь то реакция на замечание о корсете «Лорд Байрон» («Он отчего-то смешался, щеки залились краской, а длинные девичьи ресницы виновато дрогнули» [1, 12]) или встреча с баронессой Елизаветой фон Эверт-Колокольцевой («Фандорин вскочил и поклонился, чувствуя себя прескверно» [1, 35]). Однако герой уже проявляет себя гордецом, который больше всего боится унижения: ««А ну как не пустят», – екнуло внутри у Эраста Петровича от страха перед возможным унижением» [1, 33]. В дальнейшем автор отметит, что Эраст Петрович боится двух вещей: «попасть в смешное или нелепое положение и... ослабить свою оборону» [2, 189]. Именно душевная робость, основанная на чувстве собственного достоинства, и заставляет Фандорина аттестовать себя как человека робкого и неуверенного в себе [там же].

Однако внутреннее смущение характеризует героя только в период взросления и возмужания. Встреча с «большим человеком», столичной знаменитостью Бриллигом оказала на Эраста Петровича большое влияние. Но Фандорин воспринял его как равного себе, хотя и не без короткого смущения: «А что предлагаете вы, ... шеф? – не без внутреннего трепета произнес Фандорин непривычное обращение» [1, 71]. Восхищение личностными качествами Ивана Францевича не приводит Эраста Петровича к слепому обожанию или повиновению. Он остается самим собой, он остается личностью. На наш взгляд, даже сам Борис Акунин проявляет своеобразное уважение к своему герою, называя его исключительно по имени и отчеству, не допуская уничижительных или уменьшительно-ласкательных имен.

Если в самом начале романа «Азazelь» создается впечатление, что Фандорин – маленький человек, чиновник 14 класса, который смотрит на дочь действительного статского советника фон Эверт-Колокольцева как на недосягаемую звезду, то в конце произведения Эраст Петрович – уже вполне сформировавшаяся личность, умудренная жизненным опытом. Маленький человек делает карьеру, стремительно взбираясь по служебной лестнице. Одна из причин, по которой барон фон Эверт-Колокольцев согласился отдать свою единственную дочь Лизу замуж за Фандорина, – это неосознанное преклонение перед «особо важным» господином:

« – Из Третьего отделения. Следователь особо важных дел.

– Понимаю, что «особо». Просто «важных» в первое не разместят. – Барин значительно помолчал» [1, 183].

Даже «большой человек», действительный тайный советник фон Эверт-Колокольцев интуитивно почувствовал, что Фандорин не может быть «маленьким человеком», уж больно часто он горячится, пытается до всего докопаться: «Вы как хотите, Иван Францевич, – разгорячился Фандорин, – а только я этого так не оставлю. Все ваши задания исполню, а после службы буду сам копать. И докопаюсь!» [1, 104–105]. Именно это стремление идти вперед, не жалея себя, и

превращает маленького человека Фандорина в значительную личность, которой «по должности полагалось <...> быть генерал-губернаторовым оком во всех секретных московских делах, попадающих в ведение жандармерии и полиции» [3, 13].

В литературном цикле «Приключения Эраста Фандорина» Борис Акунин несколько раз пытается смоделировать классическую детективную пару: талантливый сыщик (гениальная личность) – помощник-обыватель (маленький человек). Если у Агаты Кристи или А. Конан Дойла полковник Гастингс или доктор Ватсон уже вполне сформированные личности, которые считают себя равными талантливым сыщикам, а иногда даже и пытаются превзойти их, то у Бориса Акунина помощник сыщика – это маленький человек, который еще не сформировался как личность. В романе «Азавель» сам Эраст Петрович производит впечатление робкого и застенчивого юноши, который не без внутреннего трепета обращается к столичной знаменитости Бриллингу. Но Фандорин быстро осваивается в новой роли, даже пытается противоречить «шефу», отстаивая собственное мнение. Под непосредственным влиянием незаурядной и уверенной в себе личности Фандорин взрослеет и приобретает необходимый жизненный опыт, «он и сам не заметил, как перенял у шефа <Бриллинга> манеру выражаться» [1, 103], но на этом он не остановился. Под влиянием большой личности сам герой становится «большим человеком». Именно качественная трансформация маленького человека под влиянием незаурядной личности, «большого человека», и отличает произведение Бориса Акунина.

Еще одним, но уже более ярким примером трансформации маленького человека является образ помощника Фандорина Анисия Тюльпанова. Не вызывает никаких сомнений, что при первом знакомстве читателя с Анисием перед глазами предстает маленький заурядный человек, ничем не примечательный, обделенный судьбой: «На всем белом свете не было человека несчастнее Анисия Тюльпанова. Ну, может, только где-нибудь в черной Африке или там Патагонии, а ближе – навряд ли» [3, 5]. Подсознательно Тюльпанов стыдится своего имени, своей внешности, своей должности: «Состоял теперь Анисий на должности мелкой, для образованного человека, пять классов реального окончившего, даже постыдной. И, главное, совершенно безнадежной. Так и пробегашь всю жизнь жалким ярыжкой, не выслужив классного чина» [3, 10]. Однако встреча с Эрастом Петровичем позволила Анисию проявить свои душевные качества – он оказался личностью, способной пожертвовать жизнью ради спасения людей.

Безысходность и бесперспективность вынуждают Анисия жалеть себя, чувствовать ничтожность своего положения, что и приводит к уничижению. Герой считает себя человеком маленьким и ничтожным, вообще не достойным уважения. Поэтому у него и возникает соответствующая реакция на обращение с ним Фандорина как с человеком достойным, а предложение совместной работы вызывает бурю эмоций: «Только бы не разреветься, в панике подумал Тюльпанов, это будет полный и окончательный конфуз. <...> Нет, ваше высокоблагородие! – очнувшись, завопил Анисий. – Я ничего больше не хочу! Мне и так более чем достаточно! Я молчал не в том смысле... – Он запнулся, не зная, как закончить» [3, 124].

Встреча с достойным человеком кардинальным образом изменила жизнь маленького человека Тюльпанова – он почувствовал себя личностью, которая может стать на одну ступень с большим человеком. Более того, Фандорин усмотрел в Анисии черту, которая ставила Тюльпанова выше Эраста Петровича – душевную смелость. Анисий не побоялся взять на себя обязанность по уходу за больной сестрой, его, как и Макара Девушкина, не испугала ответственность за жизнь другого человека, которая предполагала полный отказ от собственной жизни.

В отличие от Ивана Флягина, героя Н.С. Лескова, Анисий Тюльпанов не приходит к Богу – он уже несет веру в душе: «Пробегая мимо церкви Всех Скорбящих, привычно перекрестился на подсвеченную лампадой икону Божьей Матери. Любил Анисий эту икону с детства: не в тепле и сухости висит, а прямо на стене, на семи ветрах, только от дождей и снегов козыречком прикрыта, и сверху крест деревянный. Огонек малый, неугасимый, в стеклянном колпаке горящий, издали видать» [3, 11].

Именно этот малый неугасимый огонек и привлек внимание Эраста Петровича Фандорина, ставшего для Анисия тем провидением, которое способствовало его осознанию себя как личности, способной совершить «Действие»: «Завидую вам <...>. Счастливый вы человек, Тюльпанов. В таком молодом возрасте вам уже есть за что себя уважать и чем гордиться. На всю жизнь Господь вам стержень дал» [3, 24]. Стержнем Анисия Тюльпанова является его духовность, его человечность, его жертвенность. Несмотря на всю безысходность положения, несмотря на то, что «Тюльпанов сильно себя жалел. Мало того что нищ, некрасив и бесталанен, так еще Сонька эта, хомут на всю жизнь. Обреченный он человек, не будет у него никогда ни жены, ни детей, ни уютного дома» [3, 11], Анисий до самого конца не утрачивает своего духовного стержня.

Эраст Петрович сразу обратил внимание на Анисия, который выделялся своей духовностью, своей верой. Именно этого качества ему не хватало для личного самоусовершенствования. Фандорин потерял двух любимых женщин, и это оставило свой отпечаток в его душе. Но только

после смерти Анисия герой стал душевно неуязвимым, он решил перенять на себя функции верховного правителя, которому дано судить и карать.

Выводы. Маленький человек, по Акунину, – это личность, на начальном этапе не осознающая своей самоценности, но личность динамичная, развивающаяся. Анисий Тюльпанов, как и Эраст Петрович Фандорин, робеет и смущается, но он проявляет себя человеком, обладающим духовным стержнем. Низкое социальное положение не является препятствием для проявления лучших душевных качеств. Акунинские маленькие люди не лебезят и не пресмыкаются перед вышестоящими, как герои А.П. Чехова. Взаимоотношения с вышестоящими строятся на уважении, но не на почитании чинов. Более того, автор намечает перспективу развития «маленького человека», который способен вырваться из достойной бедности. Они не мирятся со сложившимся положением, не принимают его как должное. По воле случая Анисий Тюльпанов, как и Эраст Петрович, встречаются с личностями, которые заставляют их развиваться и самосовершенствоваться. Именно этот динамизм в развитии личности и отличает «маленького человека» Бориса Акунина от типичного образа маленького человека в классической русской литературе.

Перспектива развития проблемы. В рамках одной статьи невозможно охватить все проблемы, связанные с образом маленького человека в литературном цикле «Приключения Эраста Фандорина». На наш взгляд, дальнейшие исследования, посвященные изучению творчества Бориса Акунина, позволяют оценить и проанализировать литературный цикл «Приключения Эраста Фандорина» более глубоко, а также продолжить исследование темы маленького человека в других произведениях, в частности в романах «Коронация» (Афанасий Зюкин) и «Любовник Смерти» (Сенька Скорик).

Список использованной литературы

1. Акунин Б. Азазель : [роман] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2002. – 240 с.
2. Акунин Б. Левиафан : [роман] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2001. – 240 с.
3. Акунин Б. Особые поручения : [повести] / Борис Акунин. – М. : Захаров, 2002. – 320 с.
4. Валуева Н.Н. «Миддл-литература» как составляющая современного литературного процесса / Наталья Николаевна Валуева // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія : Літературознавство. – 2012. – Вип. 1. – Ч. I. – С. 28-34.
5. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание : [роман] / Федор Михайлович Достоевский. – М. : Худож. лит., 1983. – 527 с.
6. Коренькова Т.В. Б. Акунин как Фауст русского постмодернизма : [проект «Б. Акунин» как художественная система и его восприятие читателями] / Т.В. Коренькова // Мир литературы. – 2010. – С. 266–282.
7. Лаури Н.М. Петербург и судьба «маленького человека» в повести Н.В. Гоголя «Записки сумасшедшего» / Н.М. Лаури // Литература в школе. – 2009. – № 11. – С. 36–37.
8. Надозирная Т.В. «Весь мир театр» Б. Акунина : литература для «взыскательного читателя» или читиво? / Т.В. Надозирная // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Сер. : Філологія. – 2010. – № 901. – Вип. 59. – С.127–132.
9. Плохарская М.А. Метафизика любви и «мысль сердечная» как константы в изображении «маленького человека» : Гоголь, Достоевский, Чехов / М.А. Плохарская // Известия Дагестанского гос. пед. ун-та. Обществ. и гуманитар. науки. – 2009. – №2. – С. 86-94.
10. Сомов А. Творчество Бориса Акунина (Григория Чхартишвили) в современной русской литературной критике / А. Сомов // SLAVICA IUVENUM : X Mezinárodní setkání mladých slavistů pořádáné pod záštitou Slavistické společnosti Franka Wollmana, 2009. – С. 75–84 .
11. Сорокин С.П. Литературно-коммерческий проект «Борис Акунин» в контексте современной социокультурной ситуации / С.П. Сорокин // Вестн. Ярославского гос. ун-та им. П.Г. Демидова. Сер. Гуманитар. науки. – 2011. – №3. – С. 48–50.
12. Эпштейн М. Маленький человек в футляре : синдром Башмачкина-Беликова / Михаил Эпштейн // Вопросы литературы. – 2005. – № 6. – С. 193–203.

Summary. The article is concerned with studying of one of promising directions in evolution of modern detective genre, situated on the edge between mass and elite literature retro detective which combines elements of historical novel and detective. The prominent representative of Russian retro detective is Boris Akunin, who in his detective works tries to inherit the fundamentals of classics of the XIX century, which is characterized by domination of realism as one of the leading methods. One of peculiar themes in realistic literature is the theme of “a person of a little mark”, that is represented in the works of many Russian writers.

Boris Akunin, the author of the literary cyclus “The Anventures of Erast Fandorin”, did not stay aside of this theme. In his detective works “a person of a little mark” plays a special part. In the literary cyclus “The Adventures of Erast Fandorin” Boris Akunin put into effect several schemes of developing of the image of “a person of a little mark”, one of which is from embarrassed and blushing teenager to

the personality, capable to perform a feat for ending of great purpose. The main examples of realizing of this scheme are the images of Erast Petrovich Fandorin himself and his assistant Anisiy Tulpanoff.

In classical works of Russian literature “a person of a little mark” is opposed to a high ranker who is situated on a higher level on the social ladder. Boris Akunin also opposes “a great person” to “a person of a little mark”, but in a different way. Under the influence of “a great person” “a person of a little mark” is developing, he realizes his own personality, he is longing to self-evolution and moving on, benefiting to his country. The privity of “a person of a little mark” and senior people are based on respect but not reverence for ranks. Moreover, the author has chalked out the prospect of development of “a person of a little mark” who is able to escape from dignified poverty. He does not bear with the circumstances, he does not take it for granted.

Key words: *detective, dynamic developing image, literary cyclus, a person of a little mark, traditions of classics.*

Отримано: 14.08.2014 р.

УДК 821. 133. 1-311. 6 Гюго

Романець В.М.

РОМАН ПРО МИНУЛЕ ТА ІСТОРИЧНИЙ РОМАН В ТВОРЧОСТІ В.ГЮГО

Пропонована стаття присвячена дослідженню жанрових різновидів романної прози В. Гюго, а саме романів про минуле та історичних романів. Автор статті відмічає, що до XIX ст. будь-який роман про віддалене минуле літературознавці та критики відносили до категорії історичних романів. Досліджуючи романи В.Гюго «Ган-Ісландець», «Собор Паризької Богоматері» та «93- рік», автор статті доводить, що ці твори належать до жанру історичного роману, а такі романи, як «Бюг Жаргаль», «Людина, яка сміється» та «Знедолені» належать до жанру соціального роману.

Ключові слова: *історичний роман, соціальний роман, проблематика, конфлікт, художній простір.*

У XIX ст. будь-який роман про віддалене минуле літературознавці та критики відносили до категорії історичних. Тема вважалася «історичною», якщо між часом написання роману і часом зображуваних в ньому подій існувала досить велика відстань. Розмір її в поетиках позаминулого сторіччя не регламентувався, хоча критики та літературознавці за звичай «історичними» іменували ті романи, в яких йшлося про події не менш ніж сторічної давності. У XX ст. багато хто з дослідників дотримувався думки про те, що «роман є історичним, якщо його дія відноситься до часу, що передував тому періоду, в який жив автор» [3, 162]. В цьому випадку формальні вимоги до розміру часової відстані були лише менш суворими, ніж у XIX ст.

В наш час такий підхід до розмежування історичних романів та романів про сучасність вже перестав бути єдиним. Нову концепцію історичного роману було висунуто в 1937 р. угорським вченим Д. Лукачем, який опублікував у журналі «Літературний критик» низку статей про історичний роман та історичну драму. Основною рисою цих жанрів Д. Лукач вважав загальний історизм твору та історичність конфлікту, що в ньому розгортався: «Загальний історизм колізії, яка концентрує головне в драмі, тут (в історичному романі. – В.Р.) недостатній. Роман має бути історичним, так би мовити, від голови до ніг» [6, 130]. Подальше вивчення специфіки історичного роману привело вітчизняних дослідників до висновку про те, що його атрибутом є наявність масштабного історичного конфлікту. Розвиваючи ідеї про жанрову своєрідність історичного роману, які містяться в працях А. А. Єлистратової, І.І. Михальської, Б.Г. Реізова та інших, історик англійської літератури А.А. Бельський висловив думку про те, що всередині роману можуть бути присутні різні жанрові різновиди. На погляд А.А. Бельського, історичний роман, з одного боку, соціальний, пригодницький та нравоописовий твір про минуле, а з іншого, він відрізняється перш за все сутністю конфлікту [1, 86].

Торкаючись творчості В. Гюго, А.А. Бельський зробив низку цікавих для нас висновків. Зокрема, він безсумнівно відніс «Собор Паризької Богоматері» до числа історичних романів, хоча в цьому творі має місце опис штурму трюанами собору Паризької Богоматері, якого насправді не було. Дослідник справедливо вважав, що події, в яких реалізується історичний конфлікт, «можуть бути вигаданими, як у «Соборі Паризької Богоматері» В.Гюго, але так чи інакше вони повинні відбивати сутність політичної або класової боротьби даної доби» [1, 138]. Не менш аргументована і думка А.А.Бельського про те, що «Людина, яка сміється» – соціальний роман про минуле, а не історичний

роман; «Людина, яка сміється» насправді соціальний роман, хоча й написаний на матеріалі минулого. Про це говорить характер конфлікту в романі Гюго. Конфлікт цей не співвіднесено з явищами історичного плану, які можуть мати переломне значення у житті країни і характерні саме для цієї доби; але він втілює в собі контрастне протиріччя між верхами та низами англійського суспільства, протиріччя підкреслено соціальні, про які так пристрасно говорить Гуїнплен, що кидає від імені народу звинувачення на адресу англійських перів. В даному випадку соціальний роман про минуле не міг стати історичним (йому притаманні інші сюжетно-композиційні принципи, інші особливості жанру). Останнє ніяк не зменшує значення твору Гюго. «Твір має свої чесноти, але підходити до нього слід з іншим критерієм, ніж до творів історичного жанру» [7, 118].

Погоджуючись з судженням А.А.Бельського про жанрову приналежність «Людини, яка сміється», ми повинні в той самий час визнати, що коло історичних романів В.Гюго вужче, ніж це було прийнято вважати раніше. Гадається, що «Людина, яка сміється» – не єдиний соціальний роман французького класика, неправомірно віднесений літературознавцями до історичного жанру. Можна вважати, що до числа соціальних романів про минуле відноситься також «Бюг-Жаргаль», в якому присутній масштабний історичний конфлікт і який за класифікацією, запропонованою А.А.Бельським, слід було б визнати історичним романом. Тут, як нам здається, потрібне додаткове уточнення, що стосується межі між історичним романом та соціальним романом про минуле.

Генетичний зв'язок між соціальним та історичним романом відзначив Д. Лукач, який писав що «в своїй класичній формі історичний роман виникає з соціального роману взагалі і, збагачений свідомим історичним сприйняттям, знов впадає до соціального роману» [6, 146]. З цього зовсім не випливає неможливість відмежувати історичний роман від соціального роману про минуле в якості іншої жанрової форми. В даному випадку ми виходимо з тези, сформульованої С.П. Петровим, – «суттєвим для визначення жанру історичного роману є те, що сам письменник зображувану дійсність розуміє як історичну, яка вже стала минулим» [7, 205]. Тому здається справедливою думка про те, що конфлікт в історичному романі локалізовано у сфері соціальних відносин, але на відміну від соціального роману про минуле, «його (конфлікту) – В.Р.) вирішення пов'язане з принциповою зміною картини історичного простору, що вказує на завершеність в минулому зображуваного соціального процесу» [5, 131]. Інакше кажучи, в історичному романі до минулого відноситься не тільки початок описуваного автором історичного процесу, але й завершення цього процесу, що відбувається в структурі самого твору.

Поділяючи думку І.К.Горського про те, що «об'єктом відображення в історичному романі може бути тільки минуле, давність якого визначається кожного разу конкретно» [2, 45], ми приймаємо в розрахунок те, що до минулого «можна віднести події та процеси, що не впливають безпосередньо на соціальну діяльність у сучасному суспільстві, на цілі, характер та зміст соціальних та політичних рішень, що приймаються» [8, 285].

Минуле, як і сучасність, – це конкретний соціальний феномен. Співвідношення між ними «не може бути визначене як однозначний хронологічний бар'єр» [8, 286], тому що події та процеси, що завершилися, можуть бути «різномірними» за протягом впливу на сучасність та майбутнє, і цей вплив може суттєво змінюватися тільки після завершення однопорядкових або більш масштабних процесів тих подій.

Слабким місцем в методиці розгалуження історичного та соціального роману про минуле, що запропонована А.А.Бельським, є те, що вона, приймаючи до розрахунку зміст та часову локалізацію конфлікту, залишає відкритим питання про відмінності у поетиці історичного та соціального роману про минуле. Цю лакуну, на наш погляд, заповнює спостереження, яке зробив літературознавець В.Г.Зінченко: «В історичному романі, як і в соціальному, автори членують художній твір за соціальними ознаками, проте в соціальному романі перебудова просторової організації, що розгортається упродовж розвитку оповіді, не торкається субпростору, в той час як в історичному романі вона призводить до появи нових або зникнення старих субпросторів, що існували на початку твору» [5, 30].

Розглядаючи з окреслених позицій роман В.Гюго «Бюг-Жаргаль» (1826), не можна визнати цей твір історичним романом, хоча в ньому наявний масштабний історичний конфлікт – повстання на острові Сан-Домінго в 1791 р. В романі світ поділяється на чорношкірих рабів і колонів – білих, землевласників, що панували на острові в той час, коли розпочинається революція. «Таке членування світу зберігається в «Бюг-Жаргалі» до кінця оповіді: роман завершується не описом розв'язки історичного конфлікту, а загибеллю одного з ватажків рабів Бюга-Жаргалья» [10, 115]. В «Бюг-Жаргалі» зображено момент завершення роботи письменника, а не соціальний процес, який відносився до віддаленого минулого, що й обумовило побудову сюжету твору. Боротьба Гаїті, колишнього Сан-Домінго, за визволення від колоніального гніту, продовжувалася на протязі багатьох років після 1791 року. Острів відокремився від Франції тільки в 1826 р., і з цього часу колишні раби стали громадянами нової держави Гаїті. Між часом повстання рабів в Сан-Домінго у 1791 р. і здобуття Гаїті свободи від колоніальної залежності розгорнулася низка драматичних

подій, які не знайшли відображення у романі. Знищення рабства, що було деклароване у 1793 році, зустріло шалений опір з боку білих колоністів; вигнані з Сан-Домінго колишніми рабами білі колони жили в злиднях на Антильських островах та Америці, а уряд Реставрації сплачував їм щорічну допомогу; ультрароялісти ще в 1825 р. вимагали жорстоко покарати бунтівників; в 1826 р. після півторамісячних дебатів в Палатах депутатів Франції було прийнято закон, за яким на умовах відшкодування збитків, що понесли колони, а також надання пільгових умов для французької торгівлі о.Гаїті отримав самостійність. Як бачимо, процес визволення Сан-Домінго від колонізаторів, започаткований в 1791р., ще до народження В.Гюго, завершився лише в тому ж 1826 р., коли було видано роман. Природно, що соціальний конфлікт, який зображено в «Бюг-Жаргалі», письменник не міг сприймати як явище віддаленого минулого і залишити його розв'язку «відкритою» у сучасність. Тому важко погодитися з висновком дослідника Б.Г.Реїзова у тому, що на відміну від однойменної повісті, написаної в 1820р., «в 1826р. «Бюг-Жаргаль» став історичним романом» [9, 476]. У плані жанру роман «Бюг-Жаргаль» « подібний до роману «Знедолені» (1862 р.), в якому також наявний соціальний конфлікт, що зародився в минулому, але не знайшов тоді розв'язки. Розподіл світу на соціальні низи – «знедолених», як назвав героїв свого твору В.Гюго, і соціальні верхи зберігається в романі «Знедолені» від початку до кінця оповіді. Біографія головного героя роману при цьому прослідковується від 1796 р. до часів Липневої монархії, сучасником якої письменнику довелося бути. Соціальний конфлікт, що спричинив повстання 1832р., яке відображене в «Знедолених», за думкою автора, не був «знятий» з порядку денного історії, а тому в передмові до роману В. Гюго писав, що «доки існують на землі злидні та невігластво, книги, подібні до цієї, стануть, мабуть, небезкорисними» [4, 24]. «Знедолені», як і «Бюг-Жаргаль», – соціальний роман про минуле. Побачити це дослідникам заважало, мабуть, та обставина, що дія в «Знедолених» завершується в роки, що відносяться до авторської сучасності. Інша картина спостерігається в романах В.Гюго „Ган-Ісландець» (1823 р.), «Собор Паризької богоматері» (1831р.) і «Дев'яносто третій рік» (1874 р.). В «Гані-Ісландці», в якому дія відноситься до вісімнадцятого сторіччя, поряд з розподілом світу на феодальний та народний в момент повстання рудокопів виникає створений ними військовий табір, який зникає після поразки повсталых. Художній простір роману «Собор Паризької богоматері» ділиться на Двір чудес, в якому «без сліду зникли міські вартові і службовці Шатле, що наважувалися туди проникнути» [3, 82], і решта Парижу XV ст., що підкорявся королю та інститутам королівської влади. Після розгрому трюанів, що штурмували у романі собор Паризької Богоматері, з твору зникають будь-які згадки про Двір чудес. У романі «Дев'яносто третій рік» має місце протистояння світу республіканців, центр якого знаходився в Парижі, та світу роялістів-вандейців зі своєю провінційальною Кастилією, що нею є замок Тур-Говен, званий селянами Тургом. Падіння замку під тиском республіканців знаменує собою перелом в боротьбі республіканців з бунтівною Вандеєю. Трансформація художнього простору в цих романах слугує ознакою завершеності в минулому зображеного процесу, в той час як незмінність основних підпросторів в «Бюг-Жаргалі» вказує, що процес, який розпочався в минулому, продовжується в теперішньому для автора часі. Визнаючи, що атрибутом історичного роману є наявність в ньому масштабного історичного конфлікту, необхідно однак відзначити, що в історичному романі не має обов'язкової відповідності між історизмом наданої автором картини соціальних відносин і документальною точністю у відтворенні історичних подій, між реально історичною та художньою масштабністю подій, в яких реалізується конфлікт твору. У вигаданому штурмі собору Паризької Богоматері, за словами В.Гюго, приймає участь біля шести тисяч мешканців Двору чудес, а в «Гані-Ісландці» подано картину битви, яка відбулася насправді; це було зіткнення загону рудокопів з регулярною армією короля. Для історика ці конфлікти не можуть зіставлятися за своїм змістом і не порівнюються за своїми масштабами. Але в «Соборі Паризької Богоматері», як і в «Гані-Ісландці», конфлікти подаються крупним планом, вони охоплюють весь зображений письменником світ і в художньому відношенні постають як рівнограндіозні і рівно відповідають уяві читачів про часи, до яких відноситься дія у цих романах. Те ж саме можна сказати і щодо роману «Дев'яносто третій рік», хоча картина світу в ньому набагато складніша і ширша, ніж в «Гані-ісландці» і в «Соборі Паризької богоматері». «В романі «Дев'яносто третій рік» Французька республіка протистоїть зовнішньому ворогу, силам першої антифранцузької коаліції, а також внутрішньому – бунтівникам у Бретані та Вандеї. Цей конфлікт реалізується в низці подій – битві республіканців з шуанами, на чолі яких стоїть маркіз де Лантенак, що прагне підготувати плацдарм для висадки англійського десанту, тобто показані всі протидіючі сили: війська Говена (Французька республіка), шуани (Бретань та Вандея), інтервенти, які надали маркізу де Лантенаку військовий корабель «Клеймор» (Англія, що входила до складу першої коаліції разом з Голландією, Сардинією, Іспанією, Австрією та Прусією)» [11, 206]. Таким чином, бій за замок Тур-Говен чотирьох з половиною тисяч республіканців на чолі з Говеном і дев'ятнадцяти шуанів маркіза де Лантенака – битва «титанів з гігантами», в якій на карту поставлено інтереси всіх конфліктуючих сторін. Тут художня масштабність події, в якій

реалізується історичний конфлікт, досягнута персоніфікацією у героях епізоду історичних сил, що зіткнулися в просторі, який оточує замок. В історичному романі, як справедливо відзначив дослідник М.Г. Соколянський, історизм є «системотворюючою відносною». Історизм, однак, не був якістю, притаманною лише історичному роману. Він є і в романтичному соціальному романі про минуле, жанрі, до якого можна віднести «Знедолених» і «Бюг-Жаргаль».

Таким чином, конфлікт в історичному романі локалізується у сфері соціальних відносин, але на відміну від соціального роману про минуле вирішення конфлікту в історичному романі (зокрема в романах «Ган-Ісландець», «Собор Паризької Богоматері» та «93-й рік») пов'язане з принциповою зміною картин історичного простору, що вказує на завершеність в минулому зображуваного соціального процесу. Відтак в історичному романі до минулого належить не тільки початок описуваного автором історичного процесу, але й завершення цього процесу, що відбивається в структурі самого твору. На матеріалі історії та минулого, що знаходить продовження в сучасності, В. Гюго у своїх творах намагався торкнутися різноманітних проблем: соціально-моральних, політичних, філософських, релігійних та ін. При цьому в моменти найвищого напруження політичної боротьби в житті сучасної йому Франції письменник звертався саме до жанру історичного роману.

Актуальність поставленої проблеми пов'язана з необхідністю подальшого дослідження соціальних і історичних романів В. Гюго як творів багатогранних, що мали свій особливий дискурс, онтогенез та вплив на розвиток вищезазначених жанрів, які й досі продовжують літературне життя.

Список використаних джерел

13. Бельский А.А. Английский роман 1800-1810-х годов / А.А. Бельский. – Пермь : Изд-во Пермского госуниверситета, 1968. – 333 с.
14. Горский И.К. Исторический роман Сенкевича / И.К. Горский. – М. : Наука, 1966. – 307 с.
15. Гюго В. Собрание сочинений в 15 т. Т. 2. / В. Гюго. – М. : Худож. лит., 1953. – 522с.
16. Гюго В. Собрание сочинений в 15 т. Т. 8. / В. Гюго. – М. : Худож. лит., 1955. – 345с.
17. Зинченко В.Г. Роман о прошлом и исторический роман (на материалах чешской литературы XIX и XX в.) / В.Г. Зинченко // Филологические науки. – 1987. – № 1. – С.131-139.
18. Лукач Д. Исторический роман и историческая драма / Д. Лукач // Литературный критик. – 1937. – № 12. – С.130.
19. Петров С.М. Русский исторический роман. / С.М. Петров. – М. : Высшая школа, 1987. – 420 с.
20. Ракитов А.И. Историческое познание. Системно-гносеологический подход/ А.И. Ракитов. – М. : Политиздат, 1982. – 303 с.
21. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма/ Б.Г. Реизов. – Л. : Гослитиздат, 1978. – 567 с.
22. Juin H. Victor Hugo. / H. Juin– Paris : Flammarion, 2010. – 738 p.
23. Rosa G. «Quatrevingt-treize» ou la critique du roman historique./ G.Rosa. – Paris : Lettres modernes, 2005. – 246 p.

Summary. This article deals with scientific investigation of genre varieties of the novels by V. Hugo, mainly of the novels speaking about the past and historical novels. The author states that before the XIX th any novel about the far away past was referred to the category of historical novels by scholars and literary critics.

But in the first half of the XX th century the scholar D. Lucatch suggested a new concept of historical novel. According to this theory the essential feature of the genre was the general historicism of the novel and presence of historical conflict which is developing in it. The article also gives the list of scholars who worked on the problems of the genre peculiarities of historical novel and presents a brief analysis of their contribution to scientific research. In the article the works of the following scholars are mentioned: A. Elistratova, I. Mikhalskiy, B.Reizov, A.Belskiy etc.

Speaking of creativity of V. Huho, A. Belskiy made some interesting conclusions. In particular, he certainly took the “The Hunchbag of Notre Dame” among historical novels, although in this work there is a description of the assault of the Notre Dame by truands, which did not took place really. The scholar rightly believed that events in which the historical conflict is realized “may be false as in” The Hunchbag of Notre Dame”, but one way or another they must reflect the nature of political and class struggle of the day”. The thought of A.Belskiy that “The Man Who Laughs” is a social novel of the past, and not a historical novel, is equally well reasoned. In his opinion “ The Man Who Laughs “is actually a social novel, though written about the past. This is evidenced by the nature of the conflict in the novel. The conflict is not correlated with historical events which either may have watershed value in life \or be typical for this era, but it embodies a contradiction contrast between the upper and lower ranks of English society, emphasizes social contradictions, which Huinplen speaks so passionately about , throwing accusations against British peers on behalf the people. In this case, the social novel of the past could not become historical (He has other plot compositional principles, other features of the genre). All that

does not diminish the value of the work of Hugo. The scholar correctly emphasizes that the novel has its virtues, but our approach as to it should use a different criterion by comparison with the works of the historical genre”.

Speaking about the novels by V.Hugo “Hans of Iceland”, “The Hunchbag of Notre Dame” and “Ninety Three” the author of the article proves that they can be referred to the genre of historical novel though such novels as “ Bug Jargal”, “The Man Who Laughs” and “The Miserable” belong to the genre of social novel. On this question the author shares the ideas of V. Zinchenko and other scholars.

Key words: *historical novel, social novel, problematic, perspective, conflict, art scope.*

Отримано: 16.08.2014 р.

УДК 821.133.1-312.1Гарі1/7.07

Савкова Л.С.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗА ПИКАРО В РОМАНЕ Р. ГАРИ «СПАСИТЕ НАШИ ДУШИ»

У роботі простежуються особливості функціонування відомої літературної традиції – героя-пикаро – у творчості Р. Гарі; основним об'єктом дослідження обрано роман «Charge d'âme». Новації у типології традиційного образу пояснені як специфікою художнього мислення автора, так і історико-літературним контекстом.

Ключові слова: *традиція, пикарескний роман, пикаро, Гарі, альтернативна історія.*

В современной западноевропейской литературе пикарескный, или плутовской, роман, прошедший становление четырьмя столетиями ранее, по-прежнему демонстрирует свою жизнеспособность. Конечно, он не сохранился в первозданном, исторически обусловленном виде, но многие его конститутивные элементы, в сочетании с другими жанровыми характеристиками, до сих пор используются писателями разных стран. Этим обуславливается и внимание, которое оказывается пикарескному роману и историками, и теоретиками литературы. Среди них можно назвать Р. Атлера, Ф. Клерк, М. Батайона, Т. Хаан, С. И. Пискунову, Д. В. Затонского, Н. Н. Торкут, В. Д. Миленко.

Одним из писателей второй половины XX века, нашедших в пикарескном романе источник для вдохновения, явился Ромен Гарі (1914–1980). Автор романов на французском и английском языках, он не только творчески преобразовал известную литературную традицию, но и осмыслил значение пикарескного романа и его героя-пикаро в современной литературе в одном из своих эссе. Разные аспекты творчества Р. Гарі и его произведений, изданных под псевдонимом Эмиль Ажар, в последние годы все чаще привлекают внимание исследователей. Среди них можно назвать и тех, кто изучал влияние пикарески на его прозу (С. Хомана, Й. Бойзен, Р. Галимова). Тем не менее, в силе остается утверждение Ги Анселлема, автора монографии «Ромен Гарі. Метаморфозы личности» (2008), о недостаточной изученности наследия этого писателя: «Его творчество, много читанное, остается мало комментированным» [7, 8].

В Украине творчество Гарі / Ажара стало предметом научного интереса А. Д. Михилева и Ю. Ф. Лебедь; ему посвящены две наши статьи. Однако, хотя произведения этого писателя пользуются популярностью у читателей, подавляющее большинство из них пока остаются вне внимания отечественных ученых. **Цель** данной работы – проанализировать особенности воплощения традиционного образа пикаро в романе Р. Гарі «Спасите наши души». Отсутствием научных работ, посвященных и этому произведению в целом, и обозначенному аспекту, обуславливается **актуальность** проведенного исследования.

Роман, ставший предметом нашего анализа, был написан Р. Гарі в 1973 г. на американском английском, а четыре года спустя не просто переведен, а переработан писателем на французском языке. Дословно название романа – “Charge d'âme” – означает «заряд души», а в переносном смысле – «бремя души». В русском переводе роман озаглавлен «Спасите наши души», что в целом соотносится с содержанием произведения; можно предположить также, что для привлечения русскоязычного читателя этот вариант был выбран в силу корреляции с известной песней В. Высоцкого.

Во многих справочных источниках роман «Спасите наши души» представляется изолированно, как один из «американских» романов писателя. Сам же Гарі в книге «Ночь будет спокойной» (1974) комментировал его как «неизвестный пока во Франции <...> третий и последний том «Брата Океана» [2, 333] – романного цикла, в который, в качестве предисловия, было включено также эссе «За Сганареля». Кроме того, в тексте произведения есть прямая отсылка ко второму тому цикла – роману «Повинная голова» (“La Tête coupable”, 1968) в примечании автора, ука-

завшого, что в нем описаны «полинезийские приключения» Марка Матье, главного героя обоих произведений.

У Р. Гари были различные основания для объединения этих романов. В контексте нашего исследования необходимо выделить прежде всего использование средств комического для постановки серьезных, фундаментальных проблем культуры и цивилизации, гуманизма в дегуманизованном обществе, общественного прогресса. Л. Бондаренко, переводчик произведений Гари, справедливо заметила, что гордость за человека и стыд за человека определили не только первую («Европейское воспитание». – Л. С.), но и последующие книги писателя [1, 13]. Эта характеристика в полной мере приложима и к романам, составившим цикл «Брат Океан». В них, как и во многих других произведениях, одним из действенных способов противостоять всему нечеловеческому, унижающему человека, Гари выбирает смех. По словам писателя, смех, издевка, осмеяние – это «мероприятия по промывке, по расчистке, они подготавливают грядущее оздоровление» [2, 7].

Свою позицию в литературе Р. Гари определял как следование принципам *roman total*, понимая под этим всеобъемлющий, свободный роман, – свободный в том смысле, что автор представляет *любые* точки зрения на события, происходящие в реальной действительности, а не навязывает читателю свою, возведенную в абсолют. По Гари, *roman total* вдохновляется романом пикарескным. Внимание именно этой романной традиции писатель объясняет тем, что ситуация пикаро ему представляется типичной для персонажа, олицетворяющего человечество на пути идеологических и научных исканий. Пикаро – это авантюрист, а Гари воспринимает авантюризм не как порок, а напротив, как достоинство, положительное человеческое качество, поскольку авантюру он понимает как способность эволюционировать, развиваться. Именно поэтому мотив игры/плутства, тема авантюриста/пикаро играют одну из решающих ролей в творчестве Гари; российский литературовед Р. Галимова даже предложила делить его романы на лирические и пикарескные. Если и не принять такую классификацию, то несомненно, что пикарескный роман и тип героя-пикаро действительно находятся в генизисе многих произведений Гари. Одним из примеров и является, на наш взгляд, роман «Спасите наши души».

Действие произведения происходит в некоей альтернативной реальности, в конце 1970-х годов, когда благодаря научным разработкам был открыт новый вид «передового топлива» – безвредного для природы, чрезвычайно эффективного, неисчерпаемого и недорогого, т.к. его научились получать из энергии души, высвобождаемой в момент смерти человека; этические моменты при этом не принимаются во внимание. Ключевой фигурой в этой области признан физик-ядерщик Марк Матье, который и выступает главным героем романа.

Рассматривать его как инвариант образа пикаро нам позволяют два обстоятельства. Во-первых, уже отмеченная выше интенция автора, создававшего романы цикла «Брат Океан» как художественное воплощение своей теории. Во-вторых, четкая, всесторонняя характеристика Матье как пикаро в «Повинной голове». Там некий бродяга, плут и циник по имени Кона оказывается гениальным физиком, отцом французской ядерной бомбы Марком Матье, отказавшимся от науки. В новом романе Матье выступает под своим настоящим именем как ведущий специалист в интернациональном объединении ученых «Группа Эразма», и именно он определяет фантастические (в прямом и переносном смысле) научные успехи на пути освоения новых энергий.

Изменение статуса протагониста романа обуславливает переход пикарескного хронотопа из реально-бытового (пусть даже в его экзотическом полинезийском варианте) в ту разновидность хронотопа фантастического, который свойствен поджанру альтернативной истории (*uchronia*). Злая шутка Кона в «Повинной голове» о мотоцикле, который якобы заправился благодаря энергии души умершего вождя Вириаму (на самом деле речь шла об электрической «хонде»), теперь становится фантастической реальностью. Это же изменение приводит к трансформации характерологической доминанты образа, хотя Марк Матье во многом сохраняет черты, присущие пикаро Кону-Матье из «Повинной головы».

Испанский литературовед Америко Кастро отнес плутовской роман к жанрам, «которые базируються на недоверии и презрении к внутреннему человеку» [Цит. по: 6, 594]. Позднее в романах, в большей или меньшей степени эксплуатирующих пикарескную традицию, – у Лесажа, Филдинга, Диккенса – герой-пикаро мог совершить определенную духовную эволюцию. У Гари же Марк Матье изначально не только гениальный ученый, но и личность духовная. Традиционный пикаро поглощен своими собственными проблемами: как найти пропитание, как обмануть своего хозяина, как обхитрить претендента на еду, деньги, другие материальные блага. У Гари общей чертой обоих Матье становится «гипертрофия совести»: они страдают от несправедливости не по отношению к себе (или не только), но от существования зла в мире в целом.

Научное объяснение такому состоянию Кона-Матье дал его врач: «У вас так называемый синдром Спасителя, медицине хорошо известный. Он может привести как к терроризму, так и к святости, а иногда человек предается своеобразной дикарской пляске, силясь сбросить со сво-

их плеч тяжесть мира» [3, 302]. Герой «Повинной головы», страдающий от «синдрома Спасителя», метафорически «нес мир на своих плечах, куда бы ни шел, и ноша эта была для него непосильна» [3, 11]. Марк Матье из романа «Спасите наши души» – такая же «повинная голова», которая ощущает себя в ответе за все беды в мире. Причем речь идет не об абстрактном метафизическом зле, а о современности, в которую помещен персонаж (нарушение прав человека в разных странах, злоупотребление властью, разгон демонстраций в Крейс-Мальвиле против размещения там реактора-размножителя, неприкрытая гонка вооружений сверхдержав, «образцовый режим», делающий народ дисциплинированным, и т. д.). Именно поэтому он страдает – до опьянения, до тошноты, до рвоты, до потери сознания – от своей же гениальности, а точнее от того, что «в изменившемся мире бескорыстные научные исследования стали невозможны, а самое чистое человеческое призвание втаптывается в грязь» [4], что его открытия, которые могли бы принести немалую пользу людям, оборачиваются своей противоположностью: политики и военные стремятся использовать их для достижения исключительно геополитических целей.

Во время одного из творческих озарений, когда рука Матье скользила по доске все быстрее, у него «в голове вдруг мелькнуло старинное полинезийское имя, которым его нарекли во время его таитянской эпопеи: *ganef... вор. Именно так. Вор*» [4]. В действительности же, «*ganef*» – вовсе не полинезийский архаизм, а слово, пришедшее в американский и английский разговорный из идиша; к тому же, в «Повинной голове», к которой Гари отсылает читателя упоминанием таитянской эпопеи, *лодырем, распутником и вором* Кон-Матье называет себя сам. Семантика слова *ganef* включает также значения «жулик», «мошенник», «плут». Просто плутовство Матье в романе «Спасите наши души» совсем других масштабов, ведь судьба мира в прямом смысле зависит от его научных озарений, решений и действий.

Пикаро-интеллектуал, Марк Матье плутует со всеми ядерными державами, бесплатно, но дозированно информировая их о результатах своих научных изысканиях для того, чтобы ни одна из них не вырвалась вперед и не создала угрозу для остального мира, приглашая связанных в «штаб-квартиру тайных агентов» – кафе «Славный табачок», излюбленное место проституток. Он позволяет Мэй, своей любимой, переснимать на микропленку «каждый клочок бумаги, каждую схему», которую он нарочно оставляет на столе. Позже Марк признается ей: «*Мне пришлось постоянно следить за тобой и упрощать тебе задачу, иначе албанские службы безопасности в конце концов схватили бы тебя*» [4]. Потом он вдруг исчезает из Франции, приводя в ужас секретные службы всех ядерных держав...

Одним из примеров такого интеллектуального плутовства-издевки Марка над теми, кто пытается контролировать не только его деятельность, но и всё происходящее в мире, может послужить эпизод с передачей «важных», якобы зашифрованных, данных о «передовом топливе» русскому агенту с красноречивой фамилией Тупов. По просьбе Марка Мэй передает Тупову пленку с записью «Преступлений Сталина» Бродского [Гари имеет в виду одноименную книгу Л. Троицкого. – Л. С.] со словами: «*Похоже, там есть что-то, касающееся сути дела*» и уверениями в том, что профессор «питает величайшее уважение к достижениям» руководителей СССР «в области управления энергией своих граждан». Оказывается также, что в прошлый раз Матье передал Библию, и сотрудники КГБ «убили несколько недель на то, чтобы прослушать ее от корки до корки» [4].

Не только эти проделки, но и весь образ жизни Матье, как отметил в своем отчете агент ЦРУ полковник Старр, «*весьма мало соответствуют (нашему) представлению об ученом <...>. Возникает даже ощущение, что научный гений ошибся человеком: у Матье артистический темперамент*». Он же замечает: «*Кончится тем, что этот тип сделает себе харакири из-за гипертрофированного чувства юмора. И любит же он пошутить*» [4]. Да и сам Матье считал, что в мире атомных и прочих бомб «*ничего кроме юмора, иронии и насмешки нам не остается*» [Там же]. Правда, это отнюдь не добродушный юмор и отнюдь не легкая ирония – доминантой комического в романе «Спасите наши души» становится «черный юмор».

Марк Матье оказывается психологически сложнее не только своих литературных прототипов, но и образа Матье-Кона из «Повинной головы». В более раннем романе герой, став создателем французской атомной бомбы, осознал свою вину перед обществом и принял однозначное решение уйти из научного мира: он «*сбежал на Таити, чтобы ни в чем не участвовать*» [3, 19]. Переполюющие его формулы он доверял отныне только брату-океану, заботясь о том, чтобы всё, написанное на песке, было увидено только им одним. В романе «Спасите наши души» Матье переживает гораздо более глубокий внутренний конфликт. Специалисты-психологи говорили о нем как «*об одном из тех пламенных идеалистов, что разрываются между любовью и ненавистью к роду человеческому*» [Там же]. Мятущийся, раздираемый противоречиями оттого, что что люди «*всегда соглашались. И когда они останутся без бензина для своих драндулетов, они согласятся с чем угодно*», оттого, что типично современная позиция по глобальным вопросам – «*Что-то в духе: Термоядерную бомбу использовать, конечно, можно, но только в мирных целях*» [Там же],

он осознает, что в этом мире его гениальные находки не сделают человечество счастливее, но не может совладать со своей творческой натурой, не может остановиться, предать забвению музыку формул, желание найти истину, дойти до сути.

В этом романе Гари отказывается от открытого, обычно оптимистического, финала, свойственного пикарескам. В «Повинной голове» Матье покидал Таити, потеряв то небольшое, что у него было, но не в одиночестве, а с любящей, хотя и обманувшей его женщиной; он уплывал в неизвестность, но в надежде найти свой необитаемый остров, где можно будет начать всё сначала. «Спасите наши души», как заключительная часть «Брата Океана», отстоит от замысла цикла и первых романов, входящих в него, на десяток лет. Вероятно поэтому, под впечатлением произошедших в мире событий, Гари завершает историю героя гибелью, добавляя к его образу трагических красок.

Финал романа «Спасите наши души», думается, закономерен, и его можно объяснить с помощью самого писателя. Указывая причины своего самоубийства в предсмертной записке, Гари написал: «Возможно, ответ следует искать в <...> заключительных словах моего последнего романа: “Лучше не скажешь”. Я наконец достиг предела самовыражения» [8]. Так и Марк Матье: он достиг этого предела, но не сумев удержать мир от преступлений, не смог совладать и со своей виной перед человечеством. Гибель героя в романе «Спасите наши души» также давала ответ на несколько вопросов. Во-первых, о невозможности для настоящего ученого оставаться вне морали; во-вторых, о несостоятельности игры/плутовства на уровне ответственности за судьбу – без преувеличения – всего человечества. Увы, она говорила и о безысходности борьбы против политики и власти: наука неминуемо оказывается у них на службе и используется не на благо человека, а для его порабощения.

Тем не менее, даже такой финал романа оставляет надежду на обновление. Одним из мотивов пикарески, не претерпевшим никаких изменений в прозе XX ст., называют циничное, расчетливое отношение пикаро к женщине [5, 12]. В «Повинной голове» отношение Кона-Матье к Мееве прямо противоположно такому цинизму; напротив, именно с ней он ощущает себя наиболее защищенным («Он склонил голову ей на грудь — на тот единственный берег, где чувствовал себя недосыгаемым для далеких бурь» [3, 83]). Такое же ощущение спокойствия Марку Матье дает его подруга Мэй: «Она была его единственным прибежищем, его логовом» [4]. Только благодаря любви у Матье сохраняется надежда на возможность для человека – и человечества – начать всё сначала, вернуться к истокам, к тому времени, когда «ползучая дегуманизация» (выражение А. Дюрана) еще не начала своё победное шествие. Именно любовь, по мнению писателя, может стать тем средством, которое спасет мир от дегуманизации тотальной. Не случайно последняя фраза романа, после гибели Матье и Мэй: свет их освобожденных душ «не был ярче двадцати тысяч солнц, <...> однако тем, кто был обречен, он давал последний шанс» [4].

Подводя итоги, можно отметить: если в «Повинной голове» – симбиозе элементов разнонаправленных жанровых тенденций – пикареска оставалась доминантой и на уровне жанра, и на уровне образной системы, то в романе «Спасите наши души» пикарескная традиция сохраняется, но занимает позицию *grinsecr'a* – одной из ведущих жанровых составляющих, что нашло выражение и в трансформации героя – носителя пикарескного начала.

Список использованных источников

1. Бондаренко Л. Европейское воспитание / Л. Бондаренко // Гари Р. Леди Л. – СПб.–Киев: Санкт-Петербургский комитет Союза литераторов России, ЭТС «Экзилибрис», АИПО «Обериг», 1993. – С. 5–36.
2. Гари Р. Ночь будет спокойной / Р. Гари. – М.: Астрель: Corpus, 2011. – 480 с.
3. Гари Р. Повинная голова / Ромен Гари. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2013. – 320 с.
4. Гари Р. Спасите наши души [Электронный ресурс] / Ромен Гари. – Режим доступа: http://royallib.ru/book/gari_romen/spasite_nashi_dushi.html
5. Миленко В. Д. Пикареска в російській прозі 20-30-х років ХХ століття: генезис, проблематика, поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол.наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / В. Д. Миленко. – Сімферополь, 2007. – 20 с.
6. Пискунова С. И. «Дон Кихот»: поэтика всеединства / С. И. Пискунова // Мигель де Сервантес Сааведра. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. – Том 1. – М.: Наука, 2003. – С. 592–620.
7. Amsellem G. Romain Gary. Les métamorphoses de l'identité / G. Amsellem. – P. : L' Harmattan, 2008. – 292 p.
8. “Les fervents du cœur brisé sont priés de s'adresser ailleurs”: Lettre de suicide de Romain Gary [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.deslettres.fr/lettre-de-suicide-de-romain-gary-les-fervents-du-coeur-brise-sont-pries-de-sadresser-ailleurs/

Summary. *The paper observed peculiarities of the famous literary tradition – the picaresque narrative – in the work of a French writer Romain Gary. His novel «Charge d'âme» (1977) is chosen as the main object of the study. It was written in American English in 1973. Four years later Gary did not only made the author's translation, but reworked the text into French. «Charge d'âme» is a part of the novelistic cycle “Le Frère Océan” that includes also the novel “La Tête coupable”, whose protagonist Marc Mathieu, an outstanding scientist, is the main character in «Charge d'âme» too. That's why “La Tête coupable” served as an additional text for studying the transformation of the picaresque type by Gary. The writer's innovations of the traditional literary character are explained both by the specifics of the author's creative thinking and by the historical and literary context.*

The «Charge d'âme»'s analysis confirms the significance of the means of comic for Gary. Relying on the provisions of the writer's theoretical essay “Pour Sganarelle”, the article explains appearing numerous picares in his novels: by Gary, the humor and satire with a picaresque character permit to express in the best way the main problems and disadvantages of the 20-th century. The plotline of the novel represents an uchronia's genre because the scene is laid after 1977 in an alternative history. It enables R. Gary to introduce the original variation of the picaresque: intellectual, psychologically complicated and restless. If traditional picaresque was absorbed in his own material problems, Mathieu suffers because of the “hypertrophy of conscience”. After developing new innocuous fuel using energy of a dead human soul for the benefit of the humanity, he gets aware soon that his discovery will be used in the struggle for the world's power. He tricks too (transmission of information to all superpowers, mockery at the government spies etc.) but he becomes rather the tragic black humor's hero.

Key words: *tradition, picaresque novel, picaresque, Gary, uchronia.*

Отримано: 17.08.2014 р.

УДК 821.112

Сав'юк А.М.

ГЕОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС ТВОРЧОСТІ ЛЕОПОЛЬДА ФОН ЗАХЕР-МАЗОХА

Стаття присвячена дослідженню геокультурного та історико-літературного контексту творчості Леопольда фон Захер-Мазоха (кінець XIX – початок XX ст.). Простежено витоки художньої естетики австрійського письменника; окреслено розвиток німецькомовної літератури кінця XIX ст., проаналізовано мультикультурний феномен Галичини та явище «української німецькомовної прози».

Ключові слова: *мазохізм, Захер-Мазох, історико-літературний, геокультурний контекст, німецькомовна проза, реалізм, модернізм.*

Постановка проблеми. XIX ст. у розвитку німецько-австрійського письменства характеризується «нерівністю» в естетиці та культурній інтенсивності: літературне піднесення на початку (Бідермаєр) та в кінці століття («Молодий Відень») увиразнило відносно затишшя від 30-х до 90-х рр. На час формування творчого світогляду Л. ф. Захер-Мазоха Бідермаєр як виразник не тільки найвищих літературних зразків, а й австрійської національної ідентичності відійшов у минуле. Натомість нова естетика модернізму в австрійській літературі ще не вкоренилася.

Аналіз останніх досліджень. Новітній «рецепційний» літературознавчий доробок, присвячений творчості Л. ф. Захер-Мазоха, на жаль, залишається досить скромним. Національна ідентичність художнього світу та геокультурна парадигма прози австрійського письменника цікавила таких українських дослідників, як М. Вальо [1], А.-Г. Горбач [2] та ін. Літературознавчий поетикальний та ідейно-художній аналіз здійснювали Д. Затонський [3], Є. Нахлік [7], Л. Цибенко [12], А. Чернооченко [13] та ін. Компаративістичним зіставленням творчості Л. ф. Захер-Мазоха та Е. Єлінек присвячені розвідки Ф. Штейнбука [14]. Російська дослідниця Л. Полубояринова розглядає реалістичні та модерністські тенденції прози Л. ф. Захер-Мазоха [8; 9].

Мета статті. Не зважаючи на наявні новітні літературознавчі дослідження творчості Л. ф. Захер-Мазоха (після 90-х рр. XX ст.), дискурс його прози є досить послабленим, адже практично все XX ст. феномен Мазоха хибно трактувався у світлі девіантної сексуальності і асоціювався радше зі сферою психіатрії, аніж літературознавства. Відповідно й художня цінність творів австрійського письменника через упереджене до них ставлення була закрита для читача. Власне метою нашої статті є реінтерпретація творів Мазоха через дослідження геокультурного та історико-літературного контексту його творчості, встановлення витоків художньої естетики, окреслення розвитку німецькомовної літератури кінця XIX ст., аналіз мультикультурного феномену Галичини.

Виклад основного матеріалу. У зв'язку з тим, що Австрія у XIX ст. (у межах Габсбурзької імперії) в культурному значенні трактувалася маргінально – як провінція (по відношенню до Німеччини як центру), то й література австрійська, що характеризувалася значним поступом у першій половині XIX ст. (завдяки в основному творчості Франца Грільпарцера), в Європі і в самій Німеччині сприймалася як частина літератури німецької.

Власне, німецькомовність текстів австрійської літератури другої половини XIX ст., а також ряд геополітичних, історіософських і культурологічних обставин спричинили численні дискусії довкола факту існування австрійської літератури як такої. Цій проблемі навіть присвячено окрему літературознавчу розвідку Дмитра Затонського під промовистою назвою «Чи існує австрійська література?» (1978) [3].

Як зауважує польський літературознавець Марія Кланська, прикметник «австрійський» на означення письменника наприкінці XIX ст. «окреслив би тільки державну приналежність, натомість якщо йдеться про національну, більшість авторів самоідентифікувалася б, згідно з тогочасною практикою, як німці – австрійські громадяни, кілька би визнали себе слов'янської національної свідомості, не бракувало би й таких, що окреслили б себе євреями» [16, 8]. Під поняттям «австрійська література» ми розуміємо сукупність літературних творів (німецькою та в малому відсотку – австрійською мовами), написаних на території сьогоденної чи історичної Австрії. Хоча, безперечно, австрійську літературу практично неможливо (і не потрібно) відділяти від німецької, зважаючи на потужний культурний та історичний взаємообмін.

Загалом розвиток тогочасної австрійської літератури та культури визначався винятковим геополітичним становищем Австрії, яка була ядром багатонаціональної імперії Габсбургів, а також тим, що упродовж усього XIX-го ст. із поперемінним успіхом у межах монархії вибухали національні рухи за незалежність, що сприяли зростанню національної самоідентифікації окремих народів, а, відповідно, розвитку національних літератур, які в свою чергу впливали на австрійську.

Наближення кінця XIX ст. провокує у Західній Європі кризові міленіумні настрої, підігріті напруженими історичними обставинами та зміною суспільного світогляду. Ці настрої, заломлюючи через філософічну думку, відзеркалилися у естетиці Артура Шопенгауера, «філософії життя» Фрідріха Ніцше, концепції інтуїтивізму Анрі Бергсона, а також у філософських ідеях таких мислителів, як Ернст Мах, Франц Brentano, Едмунд Гуссерль та ін., які в свою чергу справили значний вплив на розвиток художньо-мистецьких ідей Австро-Угорщини кінця XIX-го ст.

На нашу думку, такі ключові риси, як естетика песимізму, метафізика волі та ключовий фактор мотивації наближають героїв творів Л. ф. Захер-Мазоха саме до філософського світогляду Артура Шопенгауера (1788-1860), заснованого на волюнтаризмі (невідворотна «світова воля» і людська «воля до життя»), а також на песимізмі. Ці філософемі «цементують» світоглядний уклад творів Леопольда фон Захер-Мазоха та набувають специфічного авторського вияву, почасті еротичного, іронічного та саркастичного. «Шопенгауєрівське начало» простежується і в таких засадничих світоглядних рисах творчості Леопольда фон Захера-Мазоха як усе визначаюча танатологічна кипуча пристрасть, отождолення людини та дикої некерованої стихії, відсутність штучності чи антиприродності (тобто надмірного літературного естетизму) у змалюванні дійсності. Окрім того, на сторінках твору «Венера в хутрі» письменник називає жінок «священними мавпами Бенареса» [4, 168], що насправді є метафорою Артура Шопенгауера. Тим самим Леопольда фон Захера-Мазох підкреслює філософсько-світоглядне суголосся із естетикою німецького мислителя.

Також свідченням сильного впливу Шопенгауера на творчість австрійського автора може бути стаття сучасника Леопольда фон Захера-Мазоха – Ніколая Михайловського «Палиця з двома кінцями» (у 7 томі «Отечественных записок» за 1877 р.), де твори письменника названо «ілюстрацією темної філософії Шопенгауера», і тонко підмічено характерну світоглядну рису Мазоха-автора: «філософія Шопенгауера переплітається у Захер-Мазоха з деякими народними уявленнями і власне це переплетення становить чи не найцікавішу грань його творів. У ньому, між іншим, і слід шукати відповіді на питання про те, де Захер-Мазох свій – в Галичині чи в Німеччині» [6, 220].

Німецькомовну літературу на передову європейську арену введе в 90-х рр. XIX ст. авторська група «Молого Відня» в особах Гуго фон Гофманстала (1874-1929) та Артура Шніцлера (1862-1931). Натомість творчий феномен Л. ф. Захер-Мазоха визрівав та розгортався на попередньому етапі розвою австрійської літератури (60-80-ті рр. XIX ст.), що знаменувався відносним «затишшям». Наприклад, автори-сучасники Мазоха, зокрема ті, що жили в Граці, практично забуті в літературних колах (Роберт Хамерлінг (1830-1889), Петер Розеггер (1843-1918) та ін.), оскільки у своїй творчості орієнтувалися на вузькі неактуальні теми.

На той час в австрійській літературі панують реалістичні тенденції, що простежується на прикладі творчого набутку Людвіга Анценгрубера (1839-1889), Марії фон Ебнер-Ешенбах (1830-1916), Фердинанда фон Заара (1833-1906), Якоба Юліуса Давіда (1859-1906) та ін. Проте поступо-

во у літературу проникають такі художні течії, як неоромантизм, імпресіонізм, символізм, меншою мірою натуралізм.

Австрійська література другої пол. XIX ст. розвивалася, на нашу думку, під впливом двох ключових факторів: 1) внутрішньополітичні та соціальні, а також культурні протиріччя (головно між Німеччиною та Австрією); 2) мультикультуральний взаємовплив народностей, що входили до складу Австро-Угорської імперії. І обидва ці фактори є визначальними в ідейно-естетичній парадигмі творчості Л. ф. Захер-Мазоха.

Внутрішньополітичні, соціальні та культурні протиріччя. Як уже зазначалося, на 60-ті рр. XIX припадає тотальний культурний штиль Австрії, що значною мірою детермінувався політичною кризою, спричиненою в свою чергу активною дискусією з приводу можливого об'єднання Німеччини, а також темою програної війни з Прусією 1866 р. По суті, ці події стали передумовами майбутнього краху Дунайської імперії.

Австрія передчувала «розрив» із Німеччиною, який практично означав відтиснення Австрії в політичному, територіальному, а в певному сенсі і в культурному плані на маргінеси тогочасної Європи. І це передчуття присмерку імперії якнайповніше відбилосся в тогочасній літературі, свідчення чого можна простежити у творчості Роберта Музіля, Йозефа Рота, Карла-Еміля Францова та ін. Загалом уся подальша австрійська література тісно пов'язана із темою розпаду імперії, «замішана на «розпаді імперії», за словами Д. В. Затонського [3, 239].

У другій половині XIX-го ст. у культурних колах Австрії толерувалося і навіть вважалося модним германофільство. Відповідно Л. ф. Захер-Мазох, пропагуючи слов'янську культурну полетнічність, був приречений на критику як опозиціонер німецько-пруського центру і прихильник політичного та духовного союзу з багатонаціональними маргінесами імперії. Власне оця актуальна на той час позиція «австрійське – німецько-пруське» активізує історичний дискурс ранньої п'єси Л. ф. Захер-Мазоха «Вірші Фрідріха Великого» (1864), у якій пропагується ідея австрійської національної ідентичності.

Складовими важливою для тогочасної літератури концепції «германофільства» в Австрії, були, на думку російської дослідниці Лариси Полубоярінової, «тезис про культурну гомогенність німецькомовного регіону; опертя на традиції німецької класики (в першу чергу в особах Гете і Шиллера); сповідування бюргерської моралі; реалізм в літературі» [8].

Ідеальними зразками втілення всіх вищеперелічених ознак німецько-пруської ідеології виступили найсолідніші літературно-художні журнали, такі, як берлінські «Salon» і «Deutsche Rundschau», гамбурзький «Grenzboten», лейпцізький «Gartenlaube» та ін. Зразком художньої прози, яка мала всі ознаки німецько-пруського реалістичного дискурсу можна вважати роман Густава Фрайтага «Дебет і кредит» (1854), в якому німці змальовані надкультурною «месіаністичною» нацією, що несе світло цивілізації на Схід.

Також великі літературні перспективи відкривалися перед тими авторами, яким вдавалося вписатися в концепт «німецької культури», бюргерської естетики, традиції реалістичного письма (австрійка Марія фон Ебнер-Ешенбах (1830-1916), швейцарські письменники Готфрід Келлер (1819-1890) та Конрад Фердинанд Майер (1825-1898) та ін.). Зрозуміло, що за такими досить заангажованими неписаними законами Л. ф. Захер-Мазох загалом не мав шансу потрапити в тогочасний літературний канон, з його уподобаннями антицентризму, сексуальної епатажності та легким відхиленням від строго реалістичної манери письма.

Мультикультуральний взаємовплив народностей Австро-Угорської імперії. Загроза чужорідного іонаціонального «вторгнення» в монолітний літературний корпус німецько-бюргерської естетики реалізму поводувала дуже обережний підхід до творчості письменників-вихідців із маргінесів Габсбурзької імперії, художній світогляд яких був позначений печаттю мультикультуралізму. Австро-Угорська монархія становила собою поліментальний та полікультурний візерунок західноєвропейських та слов'янських народів. Відповідно в 1772-1918 рр. літературні тексти на цій території писалися як мінімум п'ятьма мовами: польською, німецькою, русько-українською, гебрійською та їдиш.

Як слушно зауважує германіст Юрій Прохасько, характерною рисою мультикультуралізму Галичини є те, що жодна із культур, які взаємовпливали в межах крайньої східної провінції Австро-Угорської імперії, «не творилася тут у своїй цілісності і самодостатності: всі-бо вони були, своєю чергою, лише більшими чи меншими за обсягом частковими репрезентаціями ширших систем «національних культур» [10]. І подібно до того, як в Австро-Угорській монархії в межах одних кордонів поєдналися ментальності народів Західної та Східної Європи, утворюючи цікавий культурний дистиллят, так і в самому Л. ф. Захер-Мазоху поєдналися два світоглядно-національні начала. За своєю природою галицько-австрійський письменник сам був мультикультуральним космополітом, чим, на нашу думку, випереджував своїх сучасників на добрих півстоліття.

Наскрізна ідея міжнаціональної культурної толерантності в межах відносно лояльної Габсбурзькій монархії розгортається вже у двох ранніх історичних романах Леопольда фон Захер-Мазоха («Граф Донской», 1858 (про польське повстання 1846 р.), «Емісар», 1864 (про березневу революцію 1848 р.) і в його програмній передмові до першого номеру журналу «Die Gartenlaube», засновником, головним редактором і видавцем якого виступав сам Мазох. Проте варто зауважити, що якщо у цих ранніх творах міжнаціональна культурна толерантність виносилася як програмна тема, а навіть ідея, то з еволюцією творчого світогляду Леопольда фон Захер-Мазоха доводиться вже говорити про прояв дискурсивної поліфонії мультикультуралізму. Причём оця дискурсивна поліфонія мультикультуралізму переходить із площини сюжетності та образності у ідею-концепцію між рядками, набуваючи латентного виразу. Проте, незважаючи на цю формальну прихованість, галицький мультикультуралізм стає світоглядною домінантою творчості Леопольда фон Захер-Мазоха («Малий Адам», «Саша і Сашка», «Василь Гимен», «Сераф», «Рай над Дністром», «Дон Жуан з Коломиї» та ін).

Галичина в силу геокультурних обставин завжди виконувала функцію посередника між греко-візантійським Сходом та латинським Заходом, тому цілком закономірним є той факт, що «...багатонаціональні витоки мирно проникали у творчість німецькомовних письменників Австрії, у її культуру в цілому» і «слов'янське не просто оточувало німецькі області, і не просто слов'яни жили серед німецькомовного населення цих областей: слов'янське було природним субстратом, шаром-підґрунтям всієї культури в цілому» [5, 7]. Прикаладом цього може слугувати хоча б той факт, що галицька тема в німецькомовній прозі почала з'являтися вже з 40-х рр. XIX ст. (хоча й у контексті польської боротьби за незалежність).

Загалом же новоприєдані галицькі терени (нім. *K nigreich Galizienund Lodomerien*) із кінця XVIII ст. в очах німецькомовного реципієнта культури набували статусу «дикої Сарматії», «джунглів у центрі Європи» (Гуцульщина) та окреслювалися двоюко: з одного боку, через категорії економічної та цивілізаційної відсталості, з іншого ж – через полікультурну колоритність та екзотизм. Хоча, обидві візії є взаємовизначальними. Власне оце зачудування Галичиною та Гуцульщиною породить неоромантичну полікультурну візію, співмірну із окремим літературним топосом («мала батьківщина», «гуцульська атлантида», «галицький П'ємонт», «передмур'я християнства» та ін.), що в літературі набує найрізноманітніших художніх проєкцій та породить низку мітів та стереотипів. Скажімо, польський германіст Марія Кланська зауважує, що величезна кількість авторів (українця) як хлопа, жида (єврея) найчастіше як міщанина [16, 12].

У Галичині навзаєм твори австрійських письменників читалися (як і в німецькомовному просторі твори вихідців-галичан) «як частина спільного культурного надбання», за словами літературознавця Стефана Кашинського. Так письменники Марі фон Ебнер-Ешенбах, Леопольд Захер-Мазох чи Карл Еміль Францоз «писали про поляків в Галичині – правда, не завше позитивно, але можна було з ними сперечатися на шпальтах віденських, львівських чи краківських газет» [15, 219].

Варто також зазначити, що полікультурність та національна мозаїка Галичини, що відбилися у літературних текстах тієї доби, тісно пов'язані із трактуванням Австро-Угорщини як «золотого віку» історії та Франца Йозефа як «тата» народів. Відповідно і Захер-Мазох, піддаючись впливу цього міфу, змальовує рідну йому Галичину як безтурботну колоритну Аркадію.

Поширеність та актуальність протягом значного проміжку часу в німецькомовній літературі теми Галичини, у тому числі й українських реалій, породила поняття «української школи в австрійській літературі», до авторів якої дослідник Петро Рихло залічує вихідців з Буковини (Е. Р. Нойбауер (1828-1890), Л. А. Сімігінвич-Штауфе (1832-1897), К. Е. Францоз (1848-1904), Грегор фон Реццорі (нар. 1914)) та Галичини (Л. ф. Захер-Мазох (1836-1895), Йозеф Рот (1894-1939), Роза Планнер-Петелін (Гедя Цеклер, (1900-1969), частково Манес Шпербер (1905-1984) [11]. Проте важливим є той факт, що не саме походження вище перелічених авторів є визначальним у приналежності їх до «української школи в австрійській літературі» чи формування ними «галицького поля» тематики, а власне фабульність, образність творів та авторський художній світогляд. Більша частина цих письменників, за словами Петра Рихла, «проявляла невідомий інтерес до життя українців як до одного з основних етносів східних провінцій Габсбурзької монархії, його фольклору, побуту й звичаїв, намагалася показати історично правдивий, позитивний образ українця, окреслюючи такі риси його характеру, як доброзичливість, працелюбність, благочестя, ненависть до гноблення, прагнення до волі й незалежності» [11].

Безперечно, описаний образ українця-русина загалом має стереотипний характер, що, на нашу думку, пов'язане з, по-перше, міжетнічним толеруванням у межах Габсбурзької імперії та пов'язаним із цим міфом «золотого віку» Австро-Угорської імперії, а по-друге, – із сентиментами авторів до того народу, в культурному середовищі якого вони народилися, а то й вихову-

валися. Власне, такими позитивним постають русини-українці у повісті Леопольда фон Захер-Мазоха «Дон-Жуан із Коломиї», романі «Новий Йов», оповіданнях «Саша і Сашко», «Василь Гимен», «Гайдамака», «Старий каштелян» та ін. Як відомо, Захер-Мазох сам ототожнював себе з українськістю, ідентифікуючись як «русин» (у німецькому написанні – Ruthenen). За словами німецької україністки Анни-Галі Горбач, «завдяки своїм непересічним літературним талантам удругий пол. XIX ст. саме Леопольд фон Захер-Мазох та Карл Еміль Францоз забезпечили належне місце східноєвропейської, у тому числі й української, теми у німецькомовній літературі [2].

До української школи в австрійській літературі примикає і німецькомовна творчість тих українських письменників, які жили і творили в умовах Австро-Угорщини і почасти писали німецькою (Сидір Воробкевич, Ольга Кобилянська, Юрій Федькович, Іван Франко, Євгенія Ярошинська та ін.). Однак на тлі їхнього художньо зрілішого та естетично вищого доробку українською мовою оцей німецькомовний сектор текстів українських авторів виглядає досить периферійним.

Проте, якщо брати до уваги наукові літературознавчі підходи до західноукраїнського контексту тогочасної німецькомовної літератури Петра Рихла («українська школа в австрійській літературі») та Анни-Галі Горбач («українська тема в німецькій літературі»), то вважаємо за доцільнішу та більш виправдану гіпотезу германіста Юрія Прохаська про можливість історії галицької літератури та саме поняття «галицька література» [див. 10], що дає змогу під сфокусованішим кутом зору поглянути на мультикультуральну парадигму творчості Л. ф. Захер-Мазоха та її контекст.

Серед найвизначніших німецькомовних письменників Західної України XIX – початку XX ст., у чий творчості галицька тематика в контексті мультикультуралізму звучить повноголосо, поруч із Леопольдом фон Захер-Мазохом – Макс Шпербер, Карл-Еміль Францоз та Йозеф Рот, яких, окрім усього, об'єднує спільність українських «малих приватних вітчизн».

Отже, літературно-мистецький контекст творчості Л. ф. Захер-Мазоха тісно пов'язаний із австрійською німецькомовною літературою 2-ї пол. XIX ст., яка збагачувалася за рахунок полінаціональних іномовних культур, що детермінувалося гетероетнічним складом населення коронних земель. По суті проза Л. ф. Захер-Мазоха відіграла роль медіатора між західною та східно-слов'янською культурною ментальністю. Галицька топіка (в тому числі і пов'язані з нею міфи та стереотипи) стають важливою складовою німецькомовної літератури. А творцями галицької топіки в німецькомовному полі переважно є автори, пов'язані з Галичиною біографічно (Л. ф. Захер-Мазох, М. Шпербер, К.-Е. Францоз, Й. Рот та ін.).

Список використаних джерел

1. Вальо М. Л. Захер-Мазох і Україна / Марія Вальо // Всесвіт. – 1994. – № 3. – С. 152-155.
2. Горбач А.-Г. Українська тема в німецькій літературі / Горбач Анна-Галія. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=2169>
3. Затонський Д. Чи існує австрійська література? / Д. Затонський // Затонський Д. Шлях через XX століття: Статті про німецькомовні літератури. – К.: Дніпро, 1978. – С. 236–255.
4. Захер-Мазох Л. Венера в хутрі : Повісті / З нім. перекл. Наталя Іванчук / Леопольд фон Захер-Мазох. – Львів : ЛА «Піраміда», 2008. – 236 с. – (Серія «Майстри Українського Перекладу»).
5. Михайлов А. В. Из источника великой культуры / А. В. Михайлов // Золотоесечение : Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах. – М., 1988. – С. 5-37.
6. Михайловский Н. К. Палка о двух концах / Н. К. Михайловский. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dlib.rsl.ru/viewer/01003960819#?page=214>
7. Нахлік Є. Рецепція Леопольда фон Захер-Мазоха в західноукраїнському літературному процесі XIX ст. / Євген Нахлік // Українська література в Австрії, австрійська — в Україні : Матеріали міжнародного симпозиуму. Київ, 1994. – С. 110-123.
8. Полубояринова Л. Захер-Мазох и Россия / Лариса Полубояринова. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.pseudology.org/Literature/Zaxer_Mazox_Russia.htm
9. Полубояринова Л. Леопольд фон Захер-Мазох – австрийский писатель эпохи реализма / Лариса Полубояринова. – Санкт-Петербург : Наука, 2006. – 646 с.
10. Прохасько Ю. Чи можлива історія «галицької літератури»? (проспект дослідження) / Ю. Прохасько. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.humanities.org.ua/projects.php?pid=80>
11. Рихло П. Українська школа в австрійській літературі / Петро Рихло // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=17733>
12. Цибенко Л. Післямова / Лариса Цибенко // Захер-Мазох Л. фон. Вибрані твори. – Львів, 1999. – С. 365–382.

13. Чернооченко А. «Фольклорна мудрість гуцулів в оповіданні-легенді Леопольда фон Захера-Мазоха «Опришок Магас» / Антоніна Чернооченко. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.abc-people.com/data/masoch/tvo3.htm>
14. Штейнбук Ф. Мазох – Єлінек: тілесно-міметична топологія кореляту сексуальності, або Літературно-збочена колізія складної простоти / Фелікс Штейнбук // Слово і час. – 2013. – № 3. – С. 64-72.
15. Kaszyński Stefan K. W cieniu habsburskich krajobrazów. Trzynaścieesejów o literaturze austriackiej / Stefan K. Kaszyński. – Poznań, 2006. – 239 s.
16. Kłańska M. Dalekood Wiednia. Galicja w oczach pisarzy niemieckojęzycznych (1772-1918) / Maria Kłańska. – Kraków : Towarzystwo autorów i wydawców prac naukowych «Uniwersitas». – Kraków, 1991. – 277 s.

Summary. The article investigates geo-cultural, historical and literary context of creativity by Leopold von Sacher-Masoch (late XIX – early XX century.). It is traced the origins of the Austrian writer's aesthetics; outlined the development of the German literature of the late nineteenth century, analyzed multicultural phenomenon of Halycia and the phenomenon of «German-Ukrainian prose.» Such key features as aesthetics of pessimism, metaphysics of will bring a key factor motivating the heroes of L. Sacher-Masoch' works to the philosophical outlook of Arthur Schopenhauer. On the front European scene in the 90's of the nineteenth century German literature was led by the authors' group «Moloda Vienna» in the face of Hugo von Hofmannsthal and Arthur Schnitzler. By contrast creative phenomenon of L. f. Sacher-Masoch matured and developed in the previous stage of Austrian literature (60-80-ies of the XIX century) development. Political, social, and cultural conflicts (mainly between Germany and Austria) and Multicultural mutual influence of the nationalities that were part of the Austro-Hungarian Empire – have been the determining factors in the ideological and aesthetic paradigm of works of L. f. Sacher-Masoch. Literary and artistic context of the works of L. f. Sacher-Masoch was closely associated with the Austrian German literature of the 2nd half of the nineteenth century, which was enriched by multinational foreign cultures that was determined by heterogeneous composition of the population of crown lands. In fact the prose L. f. Sacher-Masoch played the role of mediator between the Western and Eastern Slavic cultural mentality. Galician topography (including related myths and stereotypes) are an important component of German literature. And the creators of the Galician topics in the field of German-language are mainly the authors related to Galicia biographically (L. f. Sacher-Masoch, M. Shperber, K.-E. Frantsoz, J. Roth et al.).

Key words: masochism, Sacher-Masoch, historical, literary, geo-cultural context, German prose, realism, modernism.

Отримано: 16.07.2014 р.

УДК 811.111:821.111-4

Свідер І.А.

КОЛОРАТИВНА ЛЕКСИКА В РОМАНІ ВАЛЬТЕРА СКОТТА «АЙВЕНГО»

У статті розглядаються основні особливості семантики колоративів у романі Вальтера Скотта «Айвенго». Автор підкреслює важливість використання колоративної лексики у тексті роману, яка слугує невід'ємним елементом образності – основним засобом художнього відтворення письменником дійсності, та стверджує, що колоративи тут виконують образно-виражальну функцію, яка сприяє «візуалізації» оповіді.

Ключові слова: колоратив, семантика, лексема, образність, художня реальність.

Колір відіграє важливу роль у становленні та розвитку культури. Вже на ранніх стадіях формування первісного суспільства він був засобом позначення найважливіших галузей людського досвіду, допомагав орієнтуватися в просторі й часі, був ефективним засобом регулювання відносин між людиною та предметним світом. Людина сприймає інформацію про колір на основі свого досвіду, культури та освіченості в умовах життя спільності людей окремої країни.

Поняття про кольори знаходять відображення у словесних одиницях мови – у колоративах (кольороназвах, кольоролексемах, колірних прикметниках). Лінгвістичне осмислення мовної картини кольору базується на виявленні їх словесного багатства і розкритті їхньої внутрішньої форми, пізнанні різних семантичних перетворень та символізації, властивої для певного етносу.

Колоративна лексика часто привертає увагу науковців. Колір у межах діахронічного підходу вивчали С. Кезіна, О. Дзівак, О. Огуй, Ю. Ус, Т. Козак, у синтагматичному аспекті варто виділити дослідження О. Дівіної, ментальність етносу за допомогою колірної лексики досліджували С. Григорук, А. Вежбицька, Г. Яворська, І. Герасименко. Лексико-семантична система мови ставала предметом дослідження у працях Т. Венкель, О. Скляренко, О. Кудрі, С. Кантемір, колір як естетично-значимий компонент художнього тексту розглядали В. Калашник, Н. Слухай, А. Белова. Але до цих пір не існує повного, систематичного і різноаспектного опису колоративів. Як показує аналіз останніх наукових доробок мовознавців, питання кольору та його функціональних характеристик є досить актуальним. З'являються нові праці у галузі теоретичних постулатів колористики, семантики кольороназв (А. Критенко, І. Бабій), параметрів їх функціонування у текстах (Н. Слухай, В. Калашник) та фразеологічних одиницях (О. Васильєва, М. Волошина, М. Літвінова).

Мета нашого дослідження – не тільки описати вербальну експлікацію та семантику колоративів, які слугують невід'ємним елементом образності – основного засобу художнього відтворення письменником дійсності, а й розглянути їх основну функцію у межах художнього тексту роману Вальтера Скотта «Айвенго».

Роман Вальтера Скотта «Айвенго» не випадково слугує об'єктом дослідження, адже, відомо, що предметна деталь яскраво сигніфікує його творчий метод. Письменник схильний до розгалуженого опису предметів матеріальної культури Середньовіччя, які відіграють в його романах активну роль у справі створення образної картини світу. Найбільш своєрідним моментом естетики Скотта здається, на перший погляд, саме «живопис словом», прагнення відтворити в історичній нарації найперше зоровий образ епохи. Сприйняття кольору читачем викликає певні естетичні переживання, які варіюються у силі та значенні. Використання колоративів у цих описах становить мовну основу візуально-кольорової образності, є одним із засобів створення словесного живопису в прозовому тексті, посилює авторський вплив на читача. Колоративи у творчості Вальтера Скотта не були предметом спеціального дослідження, тому саме цей факт і обумовив актуальність теми та науковий інтерес автора до вивчення семантики та функцій колоративів у тексті роману.

Варто зазначити, що серед лінгвістів немає єдиної точки зору щодо того, які саме лексичні одиниці відносити до групи кольоронайменувань (колоративів) (англ. color terms, color naming). Лексико-тематична парадигма їх обширна та різноманітна. До неї входять як лексеми на позначення власне кольору, так і образно-стилістичні одиниці, що позначають асоціативну колірну ознаку [6, 42]. Лексика, що позначає колір, як описовий елемент виступає в прямому значенні, але також може мати і додаткове перенесене значення.

Загалом, вважається, що колоративи – достатньо чітко окреслена в мові група прикметників, які означають кольори. Ця група не замкнута, але прийнято вважати, що вона не має явної тенденції до розширення [5, 224]. На стабільність кольоропозначень впливає ряд факторів як екстралінгвістичних (культурні стереотипи), так і власне мовних, семантичних [4, 115].

В усіх культурах, як стверджує А. Вежбицька [1], особливо важливим є візуальне сприйняття, а також опис того, що ми бачимо, тому поняття «кольору» можемо розглядати в багатьох мовах як самодостатнє семантичне поле. Взагалі можемо виокремити сім основних груп кольорів: червоний, жовтий, зелений, синій, чорний, білий, коричневий; хоча деякі вчені вважають, що в природі існує три основних кольори: червоний, синій, зелений. Але, не забуваємо і про відтінки кольорів, яких існує велика кількість.

Р. Камберова поділяє лексико-семантичне поле кольору за ступенем відносності на три групи: – максимально широку асоціативну зону (білий, жовтий, синій, чорний, червоний); – середню асоціативну зону (блакитний, рожевий, фіолетовий, оранжевий); – мінімальну асоціативну зону (авторські неологізми – срібнолентний, срібнопухий, білокорий, сизокрилий, жовтогарячий) [3, 302].

Поява психології кольору пов'язана із ім'ям великого німецького поета І. В. Гете та його науковою працею «Вчення про колір», де автор ставить у відповідність певним кольорам характерні для них психологічні стани людини. Гете запропонував свою класифікацію кольорів. Він розділив кольори на «позитивні» – жовтий, червоний, червоно-жовтий (оранжевий) та «негативні» – синій, червоно-синій і синьо-червоний. Перша група кольорів створює бадьорий та енергійний настрій, друга група – неспокійний, депресивний. Зелений колір, на думку Гете, є нейтральним [2].

Колоративи активно використовуються в усіх жанрах літератури як яскравий та багатофункціональний засіб. Колір є важливим компонентом ментального простору письменника, тому аналіз семантики колоративів допомагає розкрити філософську та світоглядну концепцію автора.

У кожного видатного митця своє вміння використовувати назви кольору, своє осмислення цієї проблеми і лише творчий досвід письменника показує, якою мірою вказані аспекти допомагають художньому освоєнню світу. Через прагнення зробити своє мовлення оригінальним та неповторним автор розширює лексико-семантичну сполучуваність слів, створює несподівані кольорові

асоціації, використовує колоративи в переносному метафоричному розумінні, тим самим створюючи конкретно-чуттєві образи, в яких загальновідома риса кольороназви постає в оновлених зв'язках.

Певні трансформації мовних структур із колоративним компонентом можуть бути наслідком змін історичного фону, економічних умов життя, рівня технічного розвитку суспільства, змін предметів матеріальної культури, соціокультурних традицій тощо.

Читаючи роман В. Скотта «Айвенго», можемо простежити, що його колірний діапазон досить широкий. Шляхом суцільної вибірки виділено декілька тематичних груп, які включають об'єкти, які описуються з допомогою колоративів. Це кольоропозначення природних об'єктів, включаючи анімалістичні об'єкти, зброї, деталей одягу та зовнішності персонажів, предметів побуту.

Увесь спектр лексичних одиниць, які відображають кольорову картину автора, утворює колористичний простір його роману. Семантику кольору у романі несуть 288 лексичних одиниць. Колоративи представлені іменниками (4%), дієсловами (3%) та прикметниками (93%). Під час аналізу семантично-структурного складу колоризмів ми розглянули позначення 7 кольорів (white, black, green, red, yellow, blue, brown). Такі кольори як orange та violet не були відображені у тексті роману.

Найчастотнішими виявилися позначення чорного кольору (140 лексем). Чорний колір асоціюється з чимось негативним, песимістичним і позначає поняття, які мають погані властивості, якості, призначення, заслугують на осуд, викликають несхвалення, втілюють у собі зло та ненависть. Недарма І. В. Гете називає його «кольором мороку» [2, 24].

Чорний колір використовується для позначення особи (Black Knight, Black Champion, Negro blackness, black Turks or Moors), підкреслюючи негативні риси характеру та темну сторону персонажів, а в останньому прикладі вказуючи на расову та етнічну приналежність.

Найбільша кількість лексем на позначення чорного кольору використовується В. Скоттом для опису зовнішності людини, деталей одягу та тварин: black locks, long and curly black beard, stiff curled black hair, black-bearded Israelite, piercing black eyes, thick black moustaches, black dresses, loose black mantles, high black plume, gallant black horse, large lean black dog, black boar. Як бачимо, крім прикметника black, автор використовує ряд епітетів curly, thick, loose, gallant, large та ін. з метою виділити яскраву характерну деталь опису. Крім того, саме з колоративом black автор використовує метафоричні порівняння, пов'язанні із зовнішністю та одягом персонажів. Найчастіше Скотт використовує у порівнянні іменник raven (ворон): «His high *black plume* floats abroad over the thron, *like a raven over the field of the slain*» [7, 246]. «Nothing, – said the Jewess; «all about him is *black as the wing of the night raven*» [7, 248]. «He stained his hair and *his whole body entirely as black as jet*, so that nothing was white but his teeth» [7, 504].

На другому місці по частоті вживання стоїть зелений колір (45 лексем). Як показав аналіз, колоративи, які позначають трав'яний покрив та дерева є найпоширенішими і включають прикметник green (зелений) та іменник greenwood (ліс у зеленому вбранні): green boughs, green grass, green leaves, green sward, the finest and most beautiful green turf, green mounds, green-sward alley, green pea-cod. Але є і виключення, наприклад black cypress (чорний кипарис), з яким автор порівнює жіночу фігуру у чорній накидці.

Зелений колір та його відтінки (блідий, кольору морської хвилі) помітний і у описах жіночого одягу та одягу простолюднів: pale sea-green silk (сукня Ровени), green cassocks, green jerkin (одяг пустельника), хоча наявний єдиний приклад зеленого кольору в одязі вельможі: a coronet of green satin (принц Джон). Колоративи із семантикою зеленого кольору зустрічаються і у порівняннях: «They are as like thine own, as one *green pea-cod* is to another» [7, 164], «The *green boughs glittered with all their pearls of dew*» [7, 271].

Білий колір (43 лексеми) застосовується для позначення особливостей ландшафту та природних явищ: whiten distant lands, a twinkling white streak, white moonlight. Також помітні описи тварин: a white dragon, milk-white swan, white horse. Тут Вальтер Скотт використовує відтінок білого кольору – молочно-білий, у лебедя саме такого кольору перетворилася Ребека та три рази облетіла навколо замку Торквільстоун у свідченнях очевидця.

Червоний колір (20 лексем) чітко асоціюється із вогнем, кров'ю та гнівом: red and smoky light, dark red flush, red rays of the sun, fire which occasionally sparkled in his red, red red-hot balls alighting in the water. Дуже влучним, на нашу думку є опис Де Брасі, коли той розпашілий від швидкого темпу скачки, із закривавленими острогами увірвався у замок принца Джона: «It was indeed De Bracy – bloody with spurring, *fiery red with speed*» [7, 295]. Нетерпіння Буа-Гільбера Скотт порівнює із розпеченим залізом: «I have been as if stretched on *red-hot iron* with very impatience» [7, 412].

Варто зазначити, що англійський фразеологізм to catch (take) somebody red-handed із значенням «піймати когось на місці злочину», який включає компонент red-handed (з червоними (у крові) руками) вперше зустрічається саме у романі Вальтера Скотта «Айвенго». Його походження пов'язують із часами Старої Англії, коли згідно «Закону кривавої руки», вважалось, що у випадку зустрічі із людиною з руками у крові, її звинувачують у полюванні на королівського

олена: «I did but tie one fellow, who was *taken redhanded* and in the fact, to the horns of a wild stag, which gored him to death in five minutes, and I had as many arrows shot at me as there were launched against yonder target at Ashby» [7, 205].

Предмети побуту та інтер'єру у романі описуються за допомогою кольоропозначень коричневого, синього та чорного кольору: *brown bowl, brown ale, brown bills, a small bag of blue buckram, a padlock painted blue on the black shield, black vault*. Опис зброї, в основному, містить колоративи чорний та синій (*black and blue armour*), а ось у описі щитів наявні білий, чорний та коричневий кольори (причому, не простий коричневий, а кольору кнура коричневої масті (*of boar's brawn*)). Жовтий колір використовується для опису деталей одягу, які вказували на євреїв: *huge yellow caps, gaiters, of which one was red and the other yellow, turban of yellow silk*.

Отже, під час аналізу структурно-семантичного складу колоративів, був виявлений спектр кольорів, найбільш вживаних у романі із числа 7 основних. Найчастотнішими виявилися чорний, зелений, білий та червоний кольори.

Можна стверджувати, що колоративи у романі Вальтера Скотта «Айвенго» виконують образно-виражальну (описову) функцію, яка сприяє «візуалізації» оповіді та створенню живописної художньої реальності. Для автора характерно використання колоративної лексики як у прямому, так і перенесеному значенні, де аналізовані лексичні одиниці набувають додаткових семантичних відтінків.

Список використаних джерел

1. Вежбицкая А. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия / А Вежбицкая // Язык. Культура. Познание. – М. : Русские словари, 1996. – С. 231–291.
2. Гете И. В. Учение о цвете. Теория познания / И. В. Гете; [пер. с нем]. – Изд. 3-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 200 с
3. Камберова Р. Семантика лексем зі значенням кольору в українських поетів-символістів / Р. Камберова // Вісник Львівського університету : Сер. філологічна. – Вип. 48. – 2009. – С. 300–306.
4. Кудря О. Похідні ад'єктивні одиниці зі вторинним колоративним значенням в українській та англійській мовах : семантичні групи та механізми їх словотворення / О. Кудря // Лінгвістичні студії. – Вип. 18. – 2009. – С. 114–118.
5. Кулько О. И. Колоративы и обозначения цвета в рекламе / О. И. Кулько // Русская и сопоставительная филология : состояние и перспективы. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2004. – С. 224–225.
6. Яворська Г. Мовні концепти кольору (до проблеми категоризації) / Г. Яворська // Мовознавство. – 1998. – № 2–3. – С. 42–50.
7. Scott W. *Ivanhoe* / Walter Scott. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998. – 588 p.

Summary. *In the article the main features of the semantics of color terms in the Walter Scott's novel «Ivanhoe» are observed. The author emphasizes the importance of color vocabulary in the text of the novel, which serves as an integral part of the imagery – the main means of artistic reproduction of the reality by the writer, and affirms that color terms perform an image-expressive and descriptive function that contributes to «visualize» the narration.*

The aim of our study is not only to describe the verbal explication and semantics of color terms, but also to indicate their main function within a literary text in the Walter Scott's novel «Ivanhoe».

Color terms are widely used in all genres of literature as a vivid and multifunctional means. Color is an important component of mental space of the writer, that's why semantic analysis of color terms helps to reveal the philosophical and ideological conception of the author.

Every famous artist has his own ability to use the names of colors, his own understanding of this problem and only a creative experience of the writer shows the extent to which specified aspects help to artistically master the world.

Walter Scott's novel «Ivanhoe» was chosen to serve as the object of our investigation not on occasion, since it is well-known that object detail clearly defines the creative method of this author. The writer is inclined to show extensive description of Medieval artefacts, which play an active role in creating imaginative picture of the world in his novels.

While reading the novel «Ivanhoe» of Walter Scott, it is not difficult to notice that its color range is quite wide. By means of continuous sampling several thematic groups that include objects, described by color terms, are identified. These are color names of natural objects, including animalistic ones, weapons, parts of clothing, appearance of the characters and household items.

During the analysis of structural and semantic structure of color terms the spectrum of colors, most commonly used in the novel among seven main colors, was revealed. Black, green, white and red colors were most frequently used in the text of the novel.

Key words: *color term, semantics, lexeme, imagery, artistic reality.*

Отримано: 5.08.2014 р.

КОНЦЕПЦІЯ ЛЮДИНИ В ПОВІСТІ Г. ДЖЕЙМСА «ДЕЙЗІ МІЛЛЕР»

У статті розглядається відтворення письменником концепції внутрішнього світу людини у всій його складності, різноманітності і багатоплановості.

Ключові слова: реалізм, «моральний інтерес», «центральна свідомість», точка зору, психологічний аналіз.

Генрі Джеймс – один з найяскравіших та найсуперечливіших письменників “межі століть”, творчість якого настільки жанрово різнобарвна (новела-таємниця, мета-оповідання, психологічна повість, роман та драма) і багата, що виходить за рамки традиційних класифікацій та узагальнень. Це пояснює таку різноманітність та полярність критичних оцінок його творчості, що наявна у світовій науці: від класичного реаліста (В. Брукс, Ф. Лівіс та ін.) до “батька” модернізму (М. Бредбері, Л. Едель та ін.) і “дідуся постмодернізму” (С. Пероза). Тому актуальною стає проблема розкриття своєрідності творчості Г. Джеймса на різних її етапах.

Роботу над повістю «Дейзі Міллер» Г. Джеймс розпочав взимку 1877 року у Лондоні, наприкінці так званого раннього етапу своєї творчості. Хоча найвизначнішим твором цього періоду вважається «Жіночий портрет» (1881), проте саме повість «Дейзі Міллер» стала його першою вагомою літературною роботою, що призвела до загального визнання і знаменувала початок його зрілої літературної діяльності.

«Г. Джеймс – це письменник, який важкий для англійських читачів, тому що він американець, і важкий для американців, бо він європейець; і я не уявляю собі, чи доступний взагалі для інших читачів» [9, 125]. Так пізніше скаже Т. С. Еліот – визнаний майстер в англо-американській літературі початку ХХ ст. Очевидно, що проміжне становище митця відклало особливий відбиток на його творчість, але це не скасовує того факту, що Джеймс все ж залишався американським письменником. Новаторство Джеймса в зображенні концепції внутрішнього світу людини і його здатність бути співзвучним найтоншим рухам душі на ранньому етапі його творчості найбільш яскраво проявилися в повісті «Дейзі Міллер».

Повість «Дейзі Міллер» відкриває ту проблематику, яка стане згодом найважливішою для багатьох майстрів слова: це зіткнення вільного почуття зі становими забобонами й вкоріненими у свідомості догмами. Г. Джеймс, виставляючи жіночий характер в новому світлі, зіштовхує, таким чином, читача з соціальним протиріччям століття – з проблемою фемінізму, «дуже характерним і специфічним явищем американської суспільного життя» [3, 33]. На переконання письменника, художник не лише повинен шукати прекрасне, але він зобов'язаний думати. Недостатньо змальовувати життя з граничною точністю, треба інтерпретувати життя, знаходити в ньому красиве, як би глибоко воно не приховувалося [6, 152].

На думку дослідників творчості письменника, його головним художнім завданням було достовірно передати внутрішнє життя людини у всій його складності, різноманітності і багатоплановості. З цією метою він розробив власні прийоми психоаналізу, які характерні для його творчості в цілому. Величезний вплив на його творчість справили І. С. Тургенєв. Відкриттям для себе Джеймс вважав глибину проникнення в людську натуру та «моральний інтерес», що становив основу кожної значної тургенєвської ситуації та кожного характеру.

У повісті Г. Джеймс розповідає про зустріч двох співвітчизників за кордоном, що вилилася, в кінцевому підсумку, у складні взаємини. Це американець Вінтерборн, який довгий час живе в Швейцарії, і молоденька Дейзі Міллер, яка мандрує з матір'ю і братом Європою. Для розкриття поставленого завдання, слід звернутися до найуживаніших прийомів письменника – «центральна свідомість» і «точка зору» [3, 46].

У творі роль сприйняття «центральної свідомості» надана чоловічому персонажу Вінтерборну. Всі події відтворюються з точки зору головного героя, що, на перший погляд, ускладнює більш точно прочитання характеру Дейзі. У кінцевому ж результаті, дана ідейно-естетична установка стане наслідком глибокого психологізму.

Відомий знавець творчості Джеймса О. Анциферова пропонує свою назву прийому психологічного аналізу, використаного автором в ході створення образу Дейзі, – «відображене існування» [2, 65]. Цей термін передбачає, що Дейзі Міллер практично не бере участь у дії повісті, відбувається свого роду «показ» її життя. Це «відображення» досягається у творі різними способами, одним з них є своєрідна композиція.

В експозиції, коли художник знайомить читача з головним героєм Вінтерборна, стає очевидним, що він встановлює дистанцію між оповідачем і персонажем, тим самим виявляючи, що

оповідач не «всезнаючий» – він не повністю володіє внутрішнім світом своїх героїв. Таким чином, вже в експозиції письменник заявляє художній принцип твору відсутність однозначності у відтвореній реальності.

Зав'язкою служить знайомство Вінтерборна з Дейзі Міллер. Цьому епізоду передують діалог головного героя з її молодшим братом Рендолфом. Саме цей персонаж своєю поведінкою, манерою триматися і, безумовно, репліками зачіпає одну з найважливіших проблем в оповіданні – сутність американського національного характеру. Тут Г. Джеймс використовує прийом іронічної оповіді як відображення авторського «я». В особі цього юного американця, який скаржиться на те, що від клімату супротивної Європи зуби самі собою випадають та вважає, що американські цукерки та американські чоловіки – найкращі в світі, простежується типовий образ громадянина США, перейнятого почуттям національної гордості і снобізму.

Поява Дейзі на сторінках повісті супроводжується вигоком Рендолфа: « Вона теж американка [5, 10] і вона постає перед читачем передусім такою, якою її бачить Вінтерборн. Ця позиція закріплюється за ним з самого початку повісті. Читач, з волі автора, малює портрет молодої американки, виходячи з вражень і оцінок героя. Вінтерборн захоплюється ніжністю Дейзі, але знаходить в її особі деяку незакінченість, йому не вистачає виразності. На недосвідченість і безпосередність вказує те, що « одначе в рисах її привабного, милого й не вельми виразистого личка годі було добачити насмішку чи іронію. Зате невдовзі стало очевидним, що їй великою мірою притаманна балакучість». [5, 11]

«Відображене існування» героїні полягає в тому, що, навіть не беручи участі в тих чи інших подіях, Дейзі завжди присутня в оповіданні. Для читача це стає єдиним шляхом для того, щоб простежити еволюцію поглядів Вінтерборна в оцінці «pretty girl».

Через своє «відображене існування» в повісті Дейзі постає перед читачем в загадковому, непоясненному і непередбачуваному образі. Такою ж її сприймає і Вінтерборн. Зіткнувшись з новим, незрозумілим йому типом дівчини, він намагається співвіднести його зі своїм життєвим досвідом: « Та дехто казав Вінтерборнові, що коли розібратися по суті, то всі американські дівчата аж надміру цнотливі, тим часом як дехто твердив, що коли розібратися по суті, то це зовсім не так. Він був ладен визнати міс Дейзі Міллер за таку собі шелихвістку, легковажну американську кралу. Доти йому не траплялося мати справу з молодими особами цього ґатунку» [5,15].

Упродовж всієї повісті він намагається визначити для себе характер дівчини, «тип», до якого вона належала. Дейзі ставить його в глухий кут своєю безтурботністю, якою, на думку Вінтерборна, вона і компрометує себе, порушуючи кодекс світських пристойностей. Автор часто іронізує над ним, примушуючи його мучитися, постійно губитися в здогадах.

Особливу увагу необхідно звернути на пряму мову героїні. Г. Джеймс вважав, що пряма мова не стільки виявляє, скільки ховає глибинні рухи думок і почуттів, створюючи ситуацію підтексту. Так, наприклад, на перший погляд, судячи з висловлювань Дейзі, у читача складається про неї враження живої, легкої у спілкуванні, безтурботної і веселої дівчини, яка не звертає найменшої уваги на світські умовності. Але при більш уважному прочитанні твору та дослідженні засобів психологічного аналізу, що використовуються Г. Джеймсом, можна прийти до глибшого розуміння цього образу. Стає очевидним, що за видимою наївністю дівчини ховається дуже чуйна натура, здатна вловити і зрозуміти всі відтінки людської поведінки та їх мотиви.

Отже, саме в повісті «Дейзі Міллер» письменник починає розробляти інший модус оповіді: не цілісність, єдність враження, а множинність можливих сприйнятів та реакцій, що створюють неможливість кінцевих трактувань. У межах типології реалізму тут маємо той його варіант, в якому основний фон оповіді репрезентується у найдрібніших, тісно переплетених деталях подій, образів та внутрішньої свідомості героїв, пропонуючи таким чином складну перспективу багатогранної людської психіки.

Список використаних джерел

1. Анциферова О.Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям / О. Ю. Анциферова. – Иваново, 1998. – 211 с.
2. Селитрина Т.Л. Г.Джеймс и проблемы английского романа 1880-1890 гг. / Т.Л. Селитрина. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1989. – 125 с.
3. Урнов Д. «Точное слово» и «точка зрения» в англо-американской прозе / Д. Урнов. – М. : Прогресс, 1992. – 528 с.
4. Шерешевская М.А. И.С.Тургенев в письмах Г. Джеймса / М.А. Шерешевская // Русская литература. – 1983. – №2. – С.133-142.
5. James H. Daisy Miller/ Henry James. – L. : Penguin Books, 1994. – 263 p.
6. James H. The Selected Letters / Henry James. – Bibliographical Society of University of Virg. : Belknap Press, 1955. – 480 p.

7. Hocks R. A. Henry James: A Study of the Short Fiction. – Boston :Twayne Publishers, 1990. – 193 p.
8. W. D. Howells as Critic / Ed. by E. H. Cady. –London : Boston, 1973. – 254 p.
9. Laurence D. H., Edel L., Rambeau J. A Bibliography of Henry James. –Oxford : Clarendon Press, 1982. – 367 p.

Summary. This paper deals with a method of artistic originality of H. James, which characterizes the early stage of his work. It is also admitted a reproduction of the internal life in all its complexity, diversity and enigma. «Daisy Miller» was the first work James published which brought about a greater recognition of his witty writing style and narrator obstructed character development. The novella was the closest to instant success which James enjoyed during his lifetime although at one point he joked to Macmillan that his essays would be “the beginning of my appearance before the British Public as the novelist of the future, destined to extract a colossal fortune.” His style in the early years, especially, was almost Dickensian. It was casual and ironic, almost comical. His characters before Daisy Miller tended to be obvious symbolic representations which were slightly too predictable and superficial. However, Daisy transcended this problem of James, holding symbolic significance but also having a life and substance.

The idea of subtext is a metaphor for the manner in which the European-American social circle in Europe misunderstands the true character of Daisy Miller. She is innocent and uncultured and incautious but the circle sees only the surface of her character and the actions that character takes. They imagine a member of their social circle, thus someone with the experience and knowledge to understand and exaggerate the mores and codes of the European culture, acting in the way that Daisy Miller does. They do not take the time to look beneath this pretense to find that she is naturally innocent, acting on impulse instead of caution and convention. She rebels not by having a great knowledge of the rules which bind the society and consciously deciding to throw them out the window, but by being limited in her scope of experience and by refusing to change her natural ways in order to please a culture to which she does not belong. She oversteps even these bounds but not in the manner for which she will be ridiculed and rejected by her compatriots. The great theme of the disparity between reality and appearance is at its greatest strength in the relationship between Winterbourne and Daisy because of the conflict which roars inside of Winterbourne regarding the appearance he cannot overcome and the reality he cannot accept. Thus James explores the type of an American girl who is innocent of the knowledge of evil and immorality. However, she is immersed in an environment of an elusive evil, concentrated in Rome and symbolized mainly in the dark foreshadowing of Daisy's ruin in the shadowed cavernous scene of the Colosseum.

Keywords: realism, «moral interest», «central consciousness» point of view, psychological analysis.

Отримано: 16.08.2014 р.

УДК 821.131.1-31 «20/21»:82'01

Семенец О.С.

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ САКРАЛЬНИХ МИСТЕРІЙ СМЕРТІ В РОМАНЕ БЕРНАРА ВЕРБЕРА «ТАНАТОНАВТИ»

У статті розглянуто роман Б. Вербера «Танатонавти» з точки зору реалізації авторської стратегії, спрямованої на подолання споконвічного страху людини перед смертю. Аналіз твору доводить, що популяризація і тиражування сакральних знань маскують хорористичні настрої суспільства, а також долають страх індивіда перед актуальним сьогодні питанням життя після смерті.

Ключові слова: Франція, Бернар Вербер, «Танатонавти», містерія смерті, популяризація, реценція.

На рубежі ХХ-ХХІ століть в суспільстві спостерігаються тектонічні зміщення в міроструктурюючих процесах. Епоха стрімкої глобалізації, «отехнічівання» всіх сфер життєдіяльності людини, і, відповідно, переходу до техноцентризму привело до руйнування моральних, культурних, соціальних, релігійних інституцій, які виживали тисячоліттями. Переосмислення життя і пошук нових орієнтирів в конструюванні картини світу сучасного індивідуума стає предметом різноманітних філософських, культуро-

логических, религиозных, социологических и антропологических изысканий. Не остаётся в стороне и литература, которая с глубокой древности активно реагировала на существующую действительность. Сегодня, как и во все времена, литература является тем медиатором, который позволяет выявить проблемы, существующие в обществе при столкновении человека с окружающей действительностью и нащупать возможные пути решения этих конфликтов.

Процессы переакцентуации и поиска новых оптик для анализа художественных текстов наблюдаются и в развитии современного литературоведения. В современных исследованиях акценты смещаются с автора и текста на читателя как полноценного участника акта реализации литературного произведения. Рецептивная эстетика Х. Яусса и В. Изера, рецептивная критика С. Фиша, теория актуализированного чтения У. Эко и И. Ситтона, коммуникативный аспект изучения текста, предложенный М. Бахтиным в его теории «диалога культур» и продолженный многими литературоведами конца XX – начала XXI веков, – это лишь вершина айсберга литературоведческих концепций, которые отображают существенную переакцентуацию литературной критики рубежа веков. Использование актуальных методик в исследовании современных популярных текстов позволит под новым углом зрения взглянуть на литературный поток рубежа XX–XXI веков, и, учитывая большой читательский запрос на произведения подобной тематики, выявить круг проблем, тревожащих общество на пороге нового тысячелетия. Стремление писателей адаптировать стремительные трансформационные цивилизационные процессы к хоррористическому мироощущению индивида свидетельствует о извечном желании человека справиться с обуревающими его страхами и найти свое место в молниеносно изменяющемся мире.

В этом ключе наш исследовательский интерес привлекло творчество современного французского прозаика Бернара Вербера (1961 г.р.). Неугасающая популярность этого писателя, единственного художника слова, обладающего премией Жуль Верна, свидетельствует о том, что проблемы, поднимаемые им, волнуют сегодняшнего читателя и отражают общие настроения общества. Не смотря на то, что романы Б. Вербера переведены более чем на тридцать языков мира и выходят многомиллионными тиражами, до сих пор его творчество на просторах отечественного литературоведения не стало предметом специальных исследований, что по нашему мнению продиктовано пренебрежительным отношением к продукту творчества предстателей массовой литературы. Однако уже Л.Д. Гудков указывает на то, что невозможно игнорировать «97% литературного потока, то, что читает подавляющее большинство людей» [3, 80].

В этой статье анализируется роман Б. Вербера «Танатонавты» с точки зрения непрерывного коммуникативного акта, в котором автор, являющийся реципиентом множества художественных тестов-сообщений предшествующих поколений, одновременно предстаёт и субъектом активной рецепции, порождающим текст, следовательно, адресантом нового сообщения.

Любое художественное произведение, рассмотренное с точки зрения читательской рецепции исходных пресуппозиций адресанта, позволяет обнаружить существующие зияния в картине мира индивидуума, очертить круг страхов и поиски путей их преодоления, актуальных для сегодняшнего социокультурного континуума.

Исследуемый роман Б. Вербера называется «Танатонавты» («*tanatos*» – смерть, «*nautis*» – мореплаватель). Название, как правило, является мощным паратекстуальным элементом любого произведения. В данном случае оно формирует определённый «горизонт ожидания» (Х. Яусс) читателя, возвещая о том, что центральной темой романа станет феномен смерти. Реципиент же, обладающий серьёзной «интертекстуальной компетенцией» (У. Эко), обратится к поэме Аполлония Родосского «Аргонавтика», описывающей полумифическое путешествие аргонавтов во главе с Ясоном за золотым руном, чем существенно расширит горизонт своего читательского ожидания. Таким образом, согласно Х. Яуссу, «новый текст вызывает у читателя (слушателя) известный по прошлым текстам горизонт ожиданий и правила игры, которые могут затем варьироваться, корректироваться, сменяться или же только воспроизводиться» [7, 60].

Вопросы природы смерти и судьбы душ в потустороннем мире являются одними из самых древних. Интерес к ним не утихает на протяжении многих веков. С древнейших времён люди проникали в таинство смерти, дабы преодолеть страх перед ней. Архаические погребальные ритуалы, античные мистерии смерти, средневековая культура «*Ars Moriendi*» и прочие готовили человека к физической смерти, а учения о судьбе души в загробном мире были призваны помочь человеку преодолеть страх перед неизвестностью. Этому способствовала и постепенная демократизация загробного существования. Философия Нового времени, базирующаяся на открытиях науки и техники, формировала критическое отношение к раю и аду, что привело к распространению атеистических идей в XIX и особенно в XX веке [2]. К середине XX века усилиями науки и техники человек смог объяснить механизм смерти и частично проникнуть в ее глубины (исследования клинической смерти, холотропных состояний, трансгрессивных выходов за пределы сознания, пр.). Дальнейшие исследования стремятся «приручить смерть», продлить земное суще-

створення людини (борьба с неизлечимыми заболеваниями, искусственная кома, клонирование, крионика). Люди пытаются стать властителями своей жизни и смерти. Однако какими бы значительными не были достижения науки, человек пока не властен над смертью. На рубеже XX-XXI веков исследования в области танатологии становятся более масштабными. Но в настоящее время наряду с научно-техническими изысканиями в области физической смерти наблюдается и повышение интереса к проблемам потустороннего мира.

Именно эта тема и становится магистральной в романе, повествующем о событиях 2068 года. Двое друзей детства Рауль Разорбак и Мишель Пэнсон предпринимают отчаянную попытку раскрыть извечную тайну смерти, преодолев архаический страх перед нею, открыв, исследовав и описав «Континент Мёртвых» [1, 50]. Они изобретают целую науку – «танатонавтику» с соответствующим терминологическим аппаратом («танатонавт» – путешественник в загробный мир, «ракетоноситель» – агрегат, способный ввести человека в искусственную кому, для выхода из тела «эктоплазменной оболочки» (души), которая и совершает полет в иной мир, «танатодром» – место, откуда совершаются экспедиции и прочие).

Изначально эти «пионеры танатонавтики» ощущали себя избранными, которым дали возможность приобщиться к мистерии смерти, проникнуть в глубины ее сокровенных тайн. Анестезиолог по профессии Мишель описывает свою основную мотивацию при выборе будущей профессии врача, властителя чужих жизней и смертей, вспоминая, как впервые попал в больницу: «Все было упорядочено, как античная хореография. На замызганные койки санитары укладывали перебинтованные жертвоприношения. Юные жрицы их распаковывали и потом транспортировали в облицованные кафелем залы, где жрецы высшего ранга, коих можно было опознать по их квадратным хирургическим маскам и прозрачным перчаткам, совершали над ними пассы, будто вновь прибывшие оказались здесь, чтобы узнать судьбу у авгуров-прорицателей. <...>. Я тоже захотел стать белым жрецом» [1, 43]. Именно таким жрецом, мистагогом он и стал, помогая танатонавтам-испытателям совершить своё инициационное путешествие и вернуться из загробного мира уже просвещёнными.

Успехи танатонавтики привели к ее распространению и популярности в мире («Экспериментальная танатонавтика стала танатонавтикой массовой» [1, 439]). Когда Континент Мёртвых был открыт, исследован и описан, а каждый желающий мог совершить собственное путешествие в потусторонний мир и приобщиться к сакральным знаниям, смерть перестала быть тайной, ее перестали бояться и мистифицировать. Возникла целая индустрия смерти, а «крупнейшие компании развернули эктоплазменный маркетинг» [1, 450], с его танаторекламой, кармографами, прессой, танатократами (бюрократами преисподней) и спекуляцией с реинкарнацией душ. Все это привело к десакрализации смерти со всеми вытекающими последствиями: повышение уровня самоубийств, бездеятельность полиции (все равно на небесном суде виновным воздастся), фальсификация доброты и благих поступков, регрессивные процессы в обществе. Мишель и Рауль потеряли контроль над наукой, пионерами которой они были. Такое развитие танатонавтики обернулось в итоге против людей и привело к нивелированию социокультурных достижений всех предшествующих эпох. Живя в мире без зла, человек потерял цель существования, которая состоит в реализации себя («Противоречие – двигатель мысли» [1, 477]), за что и поплатился мировым катаклизмом. Души умерших Рауля, Мишеля и их соратников (Розы, Амандины, Вийан), представ перед судом архангелов, хоть они и являлись Великими Посвящёнными в тайные мистерии смерти, все же были осуждены за то, что «разгласили смысл жизни и погубили самое важное: любознательность, жажду познания, стремление идти вперед, к спасению» [1, 503], что «популяризировали смерть» [1, 503], ведь «каждый человек сам должен добраться до истины. Сакральные знания нельзя растиражировать» [1, 503], а «тайна должна остаться тайной, секрет – секретом» [1, 502].

Рассмотрим теперь этот текст как продукт активной рецепции Б. Вербером-читателем исходных пресуппозиций всех ранее существовавших текстов на сходную тематику. Как человек, включённый в определённый социокультурный контекст и обладающий собственным набором «идеологических пристрастий» (У. Эко), Б. Вербер имеет свои «социокультурные коды», отличные, – но не параллельные, – от «социокультурных кодов» исходного сообщения. При резонансе этих кодов адресат-реципиент проявляет «встречные инициативы», что порождает интерпретативные гипотезы, дающие жизнь новому тексту. Так, внушительная авторская интертекстуальная энциклопедия знаний, впитавшая в себя опыт религиозного и художественного осмысления феномена смерти всеми предшествующими поколениями, позволяет Б. Верберу создать собственное произведение. В нем в виде вставных внесюжетных конструкций представляется обобщённая панорама танатологического опыта древности, а фантастическая история будущего освоения Континента Мёртвых и последствия этого предприятия очерчивают круг проблем, связанных с процессами десакрализации смерти, которые наблюдаются в современном обществе.

В итоге автор «Танатонавтов» и его текст-сообщение, адресованное современному читателю, находящемуся с ним в одном социокультурном контексте, расширяют и моделируют горизонт ожидания будущих реципиентов, актуализируют проблемы современности и требуют его этико-эстетической рефлексии. По мнению Х. Юсса, «новое литературное произведение воспринимается и оценивается на фоне других художественных форм и в перспективе повседневного жизненного опыта. В этической области его общественная функция может быть равно зафиксирована рецептивно-эстетически – в модальности «вопроса – ответа», проблемы и разрешения, благодаря которым оно переходит в горизонт своего исторического воздействия» [7, 81].

В результате анализа произведения Б. Вербера «Танатонавты» с точки зрения авторской рецепции существующих танатологических текстов и реализации коммуникативного акта адресант (Б. Вербер) – сообщение (роман) – адресат (современный читатель) можем сделать следующие выводы:

Выбор тематики произведения обусловлен определённым социокультурным уровнем Б. Вербера и обнажает зияния в картине мира современного человечества, заново переосмысливающего роль технического прогресса и тотальной индустриализации в формировании новой модели мировосприятия.

Непривычная эстетическая форма романа (глобальная популяризация и десакрализация мистерий смерти, которая пока достаточно чужда среднестатистическому обывателю) разрушает горизонт ожидания возможного читателя и ставит его перед вопросом и проблемами, «решение которых не в силах предложить религиозная или государственно санкционированная мораль» [7, 82].

Повествуя о возможном ходе событий (речь в романе идёт о будущих научных достижениях), Б. Вербер приглашает читателя к сотворчеству, активной или пассивной рецепции, способной поменять горизонт исторического воздействия и сконструировать новую модель социокультурного кода современного общества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Вербер Б. Танатонавты / Б. Вербер; [пер. с франц. и прим. И. В. Судакевича]. – М.: GELEOS Publishing House (Кэпитал Трейд Компани): РИПОЛ Классик, 2011. – 512 с.
2. Ганина Н.В. Эволюция представлений о загробном мире (Религиозно-мифологический аспект): дис. ... канд. культ. наук / Ганина Наталья Викторовна. – М., 2005. – 190 с.
3. Гудков Л. Д. Массовая литература как проблема: для кого? // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 78–91.
4. Изер В. Изменение функций литературы / Вольфганг Изер // Современная литературная теория. Антология / Сост., пер., прим. И. В. Кабановой. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 22-45.
5. Петрухин В. Я. Загробный мир. Мифы о загробном мире: мифы разных народов / В. Я. Петрухин. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 416 с.
6. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Эко Умберто; Пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб.: «Симпозиум», 2005. – 502 с.
7. Юсс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения / Ханс Роберт Юсс; Пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34-84.

Summary. In this article we studied the novel of a modern French writer Bernard Werber – “The Thanatonauts”. His creative work is deprived of interest of foreign and native literary critics because of prosaist’s orientation on different types of readers. Masterpiece analysis is performed from the point of view of author’s strategy realization in the novel directed on prevention of human being’s unbegun fear against death and searching for the ways of its prevention in time of swift development of science and technology, at the period of Christianity crisis.

Novel text is a product of B.Werber’s and author’s active reception of initial presuppositions of all before existed texts about the same theme. An author who is included in certain sociocultural context has his “sociocultural codes” that are different to the codes of initial reports. In case of their resonance addressor-recipient shows “counter initiatives” what creates interpretative hypothesis which give start for new text. There in the image of expletive out of story constructions view of thanatologic experience of antiquity is represented; fantastic story of opening-up of the Continent of deads outlines a number of problems connected with the processes of death desacralization which are observed in modern society.

As a result of this work an author can make the following conclusions:

– firstly, total popularization of sacred mysteries and printing out of sacral knowledge which are forecasted by the writer in already foreseen future conceal horroristic ideas of modern civilization that fears itself because all its achievements can be used for its destroying.

– secondly, making prognosis about the variants of eschatologic problems solving writer tends to overcome fear of society concerning the questions connected with life after death and soul destiny in

another world which nowadays are actual because of Christianity crisis and individual's postatheistic attitude to the world.

– thirdly, strategies used by the writer (combining of methods of elite literature and the one meant for ordinary readers) destroy the line of reader's expectation of his audience and invite him for cooperation, active and passive reception able to change the space of historic influence and to create a new model of sociocultural code of modern society.

Key words: *France, Bernard Werber; death mystery; popularization; reception.*

Отримано: 23.07.2014 р.

УДК 82.091

Силантьева В.И.

ИЛЛЮСТРАТИВНАЯ «ШЕКСПИРИАНА»: XX ВЕК (МЕЖВИДОВАЯ КОМПАРАТИВИСТИКА)

Стаття присвячена проблемі художнього оформлення твору, яке не спотворює і не профанує літературний текст. Предметом вивчення стали ілюстрації до трагедій Уільяма Шекспіра («Гамлет», «Ромео і Джульєтта»), Джона Еверетта Мілле, Дементія Шмарінова, Савви Бродського. У дослідженні представлена історія розвитку новітньої школи книжної графіки ХХ століття.

Ключові слова: *графіка, ілюстрація, Шекспір, художня школа, «фактор модерну».*

Предлагается фрагмент еще не изданной монографии д.ф.н., профессора В.И. Силантьевой «Литература и живопись в контексте компаративистики». Тема избрана не случайно: в юбилейном 2014 году весь мир отмечает 450-летие со Дня рождения великого драматурга У. Шекспира.

Книжная иллюстрация эпохи становления модерна:

С.П. Дягилев, А.Н. Бенуа, Дж. Э. Милле

Главная особенность хорошей иллюстрации состоит в образном отражении художественного текста средствами, близкими тем, которые использовал литератор. Сочетание графического оформления и слова делает книгу эстетически более выразительной и повышает ее эмоциональный ценз. Художник-оформитель, двигаясь «вослед» литератору, может проявить свое авторское «я» и во многих случаях это не будет своеволием. Диалогическая суть истинно художественного произведения распространяется и на диалог автора произведения с художником, который его иллюстрирует и дизайнерски оформляет. Об этом писал Б.Р. Виппер, формулируя основной закон оформительского (иллюстративного) дела: «Задача иллюстратора заключается не только в точном повторении текста, не только в превращении словесных образов в оптические, но также в стремлении создать заново те положения, настроения и эмоции, которые поэт не может дать...» [3, 39].

Системный и систематический анализ особенностей существования, эволюционирования и совершенствования книжной графики у нас фактически не проводится. Этим не занимаются литературоведы и только эпизодически – искусствоведы. Отсюда горькое признание современного исследователя: «В нашей литературоцентристской (...) стране, где пока еще стыдно быть неграмотным, написать текст о феномене книжной графики, т.е. самой очевидной части искусства книги (...) как минимум – безрассудный поступок. История русской литературы, если не считать одного средневекового памятника, практически началась в XIX веке; история книжной графики, в современном понимании слова, – к концу того же века» [15].

Понимая, что это действительно так, отметим наиболее важные моменты становления и утверждения теории иллюстративного дела. Ее теоретическое обоснование, исследователи, нужно искать в работах «мирискусников» первой трети XX века [5, 8]. Именно они – С.П. Дягилев, А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, Н.Э. Радлов и др., отстаивая идеи искусства Серебряного века, подошли к проблеме «культурности», сейчас бы мы сказали «общей культуры». Она, эта «общая культура», предполагала синтез искусств и универсальную эстетизацию не только отдельных произведений высокого значения и уникального звучания, но и предметов обихода, интерьеров, которые называли «убранством». «Мирискусники» были уверены: художник не должен делить искусство на высокое-элитарное (живопись, рисунок, скульптуру, архитектуру) и низкое-обыденное, связанное с утилитарными потребностями человека. Пусть прекрасное войдет в повседневную жизнь человека и окружает его в «большом пространстве».

Вопросы прикладного характера искусств, в первую очередь, коснулись оформления книг. В журналах «Мир искусства» и «Аполлон» появилась серия статей, в которых молодые идеологи русского модерна излагали свое видение новых подходов к этому искусству. Тогда и был озвучен термин «книжная графика», тогда и прозвучали предложения и обобщения С.П. Дягилева и А.Н. Бенуа, которые сейчас воспринимаются как теоретическое напутствие.

С.П. Дягилев. Его называли (и называют) провозвестником мирискуснической эстетики, вопросы отменного вкуса и высокого профессионального мастерства он привнес и в книжное дело. Этому была посвящена уже первая статья С. П. Дягилева на данную тему. Она называлась «Иллюстрации к Пушкину» (1899) и помимо замечаний по поводу иллюстративного материала, сопровождавшего издание произведений поэта, содержала в себе общие рассуждения о принципах и возможностях оформительского мастерства. В частности, он ярко и довольно много говорил о проблеме «автор (произведения) и его иллюстратор».

Основным и тогда неожиданным для многих оказалось следующее высказывание С.П. Дягилева: «Принимая объективность иллюстратора за главную цель его деятельности, мы суживаем ему рамки (...). Требовать, чтобы иллюстрация выражала душу поэта, сокровенные его мысли, это значит требовать дополнений к творчеству поэта, как будто его надо дополнять и как будто в этом интерес. Единственный смысл всякой иллюстрации заключается как раз в ее полной *субъективности*, в выражении художником его собственного взгляда на данную поэму, повесть, роман. Иллюстрация вовсе не должна ни дополнять литературного произведения, ни сливаться с ним, а наоборот, ее задача – освещать творчество поэта остроиндивидуальным, исключительным взглядом *художника* (...). Словом, если бы сам автор увидел иллюстрации к своей поэме, то вовсе не было бы ценно его восклицание: «Да, я именно так это понимал!», но крайне важно: «Вот как *вы* это понимаете!»» [13, 96].

Имея сегодняшний опыт постмодернистского прочтения первоисточника «вторым лицом», мы с трудом соглашаемся с данным мнением критика и основателя знаменитых «Русских сезонов» в Париже. Но в пору эстетических баталий начала XX века речь шла не о споре автора с его интерпретатором: С.П. Дягилев настаивал на праве талантливого художника выразить себя в искусстве – в том числе и в оформлении конкретного произведения. В общем, художник должен был стать интерпретатором произведения, а не выступать в роли подмастерья его автора.

Как уже отмечалось, тема оформительского мастерства и, в частности, иллюстративного оформления книги на страницах «Мира искусства» обсуждалась много и настойчиво. Но главными достижениями в теоретизировании на эту тему мы все-таки обязаны **А.Н. Бенуа**.

Он начал говорить о книжной графике как новом подходе к иллюстративному делу. В программной статье «Задачи графики» (1910) он спорит с С. П. Дягилевым и уточняет его позицию относительно дилеммы «автор и его оформитель». А. Н. Бенуа настаивает на главенствующем значении текста, созданного писателем, и обозначает роль художника-графика как «идущего вослед» за литератором. Задачей художника, считает он, должно стать стремление гармонически сочетать свою работу «с той, в которую он призван войти». Художественные «совпадения» в трактовке книги с авторским ее видением – первейшая необходимость. Это касается как общего идейно-тематического содержания, так и отдельных мотивов, заявленных в произведении. Уже в этой, чуть ли не первой работе, посвященной полиграфии, А.Н. Бенуа предупреждал об опасности «вкусного произвола» и субъективных «вольностей». Художник, говорил он, все-таки находится «в зависимости от другого творчества, и если не обязан всецело подчиниться ему, то во всяком случае не должен забывать о необходимости подчиняться» [1, 44 – 45].

Уместно напомнить, что большой художник и блестящий историк искусства А.Н. Бенуа осуществил ряд графических работ к произведениям европейских и русских классиков, издал прекрасную, выполненную в традициях офортной стилизации «Азбуку в картинках Александра Бенуа» (1905). Особой известностью пользуются иллюстрации художника к произведениям А.С. Пушкина («Пиковая дама», «Капитанская дочка»), исключительно знамениты работы к «Медному всаднику», трем вариантам этих иллюстраций художник посвятил почти двадцать лет жизни (1903 – 1922). И.Э. Грабарь после опубликования этих иллюстраций в «Мире искусства», писал А.Н. Бенуа о своих впечатлениях: «Они так хороши, что я от новизны впечатлений все еще и теперь не могу прийти в себя. Чертовски передана эпоха и Пушкин, при этом совсем нет запаха гравюрного материала, никакой патины. Они страшно современны...» [12].

Немного подробнее об этом. В истории книжной графики иллюстративный материал А.Н. Бенуа к «Медному всаднику» – явление во многом уникальное. Во-первых, в отличие от своих современников и друзей М.В. Добужинского и К.А. Сомова, он предложил не столько «декоративное», сколько «повествовательное» отражение содержания произведения А.С. Пушкина. А во-вторых, само прочтение петербургской повести-поэмы одного гения другим оказалось взаимодополняющим и, в общем, универсальным. Об этом, например, высказался А.М. Эфрос: «О Пуш-



А. Бенуа, «Медный всадник»

о «граде Петровом» своим видением личности и деяний этого «царственного гения». В его иллюстрациях на равных соседствуют царь-преобразователь и царское своеволие, которое обрекает пушкинских героев на большое страдание и безумие. Отметим также, что в своей работе над текстом А.Н. Бенуа использовал «Петербуржский миф» о столице, воплотившей в себе мощь и противоречивость России.

Петербуржский миф, который по выражению Ю.М. Лотмана, Н.В. Гоголь и Ф.М. Достоевский сделали фактом национальной культуры, связан у А.С. Пушкина с историей основания Санкт-Петербурга и его ролью в истории страны. Невиданный размах строительства «на пустом (и проклятом) месте» дал пищу для многих домыслов его судьбы. Сюжет-пророчество о Петре-строителе и строительстве обреченного города в поэме «Медный всадник» увязывается с природной стихией, а в мифологическом плане еще и с Всемирным потопом. Уже поэтому сюжет «раздваивается»: с одной стороны, в нем речь идет о великом самодержце, которому посвящаются слова:

На берегу пустынных волн
Стоял он дум великих полн
И вдаль глядел...

А с другой –

Над возмущенною Невою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.

Этот контраст оказывается композиционным стержнем произведения. Он же – точка отсчета для Бенуа-иллюстратора. Главный нерв его работы состоит в мучительном размышлении над очевидной дилеммой: кто же прав, властитель, «вздыбивший» Россию и сделавший ее сильной державой, или Евгений, сполна познавший оборотную сторону деяний Петра и пригрозивший ему? Графически воспроизводя вполне узнаваемые приметы «державного города», пораженного несчастьем большого наводнения, А. Н. Бенуа явно придерживается ритма, задействованного в тексте поэмы. Город эмблематичный и город смятенный и сметаемый оказываются в одной плоскости графического пространства. Но ключевыми, объясняющими и обрамляющими этот текст являются образы Петра-человека и Медного всадника-памятника Петру I работы Э. Фальконе.

Облик Петра-человека и лицо Петра I, запечатленное в памятнике, в исполнении А.Н. Бенуа идентичны и напоминают образ русского царя, предложенный А.С. Пушкиным в «Полтаве»:

Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза.

Неоднозначность этой личности, грозная статика, которая может обернуться карающей динамикой, входят в иллюстративную образность А.Н. Бенуа. В его авторском тексте оксюморонно меняется местами живое и неживое, реально существующее (наводнение, испуганные люди без различия сословий и положений) и фантастическое (сдвинувшийся с места памятник, скачущий бронзовый конь по мостовой, которая вторит цоканью тяжелых копыт). Настроение катастрофы, объединяющее «всех со всеми», реальный и мифический ужас оказывается той атмосферой, которая царствует как в тексте А.С. Пушкина, так и в работе А.Н. Бенуа. Как отметил в свое время Б.Р. Виппер, художник в этом случае «усиливает общее настроение» первоисточника.

Критики, анализируя иллюстративный материал «Медного всадника», предложенный А.Н. Бенуа, часто говорят о том, что этот автор не считал своей целью строгое следование тексту А.С.

кине языком рисунка, языком графики так не говорили. Бенуа создал единственную, почти конгениальную Пушкину страницу» [14]. В чем состояла эта «конгениальность»?

Как и пушкинский текст, стиль Бенуа-иллюстратора в «Медном всаднике» отличается монохромная контрастная сдержанность и аскетизм, органичные строгой (классической) статике Петербурга. К тому же, он позволил себе стремление дополнить рассказ А.С. Пушкина

Пушкина. Уточним: помимо достоверно-иллюстративного материала, фиксирующего реалии Петербурга, в данной серии рисунков явно чувствуется стремление художника создать целостный поэтический образ «повести-поэмы» Той, в которой сочетались быт окраин и царственная воля самодержца; реалии, связанные с наводнением, и недремлющее око царя, преследующего коломненского чиновника. Вот эту атмосферу нагнетания земного/неземного ужаса в поэме А.С. Пушкина передает неостановимый «звонко-скачущий» цокот копыт, который, все повторяясь, рождает ощущение «потрясенной мостовой» и обрекает героя на потрясение сознания.

Несчастный Евгений в своем отчаянии должен был пригрозить самодержцу – «Ужо тебе» – но автор-повествователь, сочувствуя боли маленького человека и потрясаясь величием царя-преобразователя, задастся еще и другим вопросом:

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Подчеркнем, что названные устремления и принципы оформления произведения, найденные А.Н. Бенуа, стали «классикой» для последующих художников книги. Особенно в их российском варианте. Но подтвердим сказанное еще и тем, что свое видение «идейно-эстетической» иллюстрации «мирикусники» во многом соотносили/противопоставляли европейским предмодернистам. Например, – *Джону Эверетту Милле*-автору картины «Смерть Офелии» («Офелия», 1851 – 1852) [см.: 2, 4, 9].

В чем-то сходно с представителями школы «Мир искусства», Дж. Милле (Миллес) старался представить образ героини У. Шекспира в стилистике художественной школы прерафаэлитов. Это был вызов викторианской традиции в английской живописи XIX века, и это походило на то, как свой вызов реалистической школе передвижников адресовали в конце XIX века художники русского развивающегося модерна.



Дж.-Э. Милле, «Офелия»

В момент переориентации и преобразования в области художественных систем часто оборачиваются назад и стремятся по-новому взглянуть на то, что было особенно дорого. Это сделали и прерафаэлиты, романтически восприняв «наивную религиозность» средневекового и раннего возрожденческого искусства (до Рафаэля). Они жаждали красоты, а не официальности, которую защищали буржуа. Пользуясь современным языком, картины английских прерафаэлитов критики иногда называют «викторианским авангардом». Так как за словом «авангард» сейчас утвердилось слава реформаторов, разрушителей и одновременно созидателей новой красоты из обломков старых, то «литературность» и изящество «поющих» линий художников группы прерафаэлитов привлекла к ним всеобщее внимание.

Итак, «антивикторианство» художников У.Х. Ханта, Д.Г. Россетти, Э. Бёрн-Джонса, Дж. Э. Милле как протест против неоклассицизма, подкрепленный активным заступничеством известного английского критика Дж. Рёскина, дало возможность выработать особую программу авторского видения мира. В этом новом мире, подчиненном поиску красоты и гармонии, было место мифологии и литературе прошлого, как, впрочем, и поклонению недавним богам – например, В. Тёрнеру, У. Блейку, Т. Жерико. А еще было тяготение к утонченному эстетизму, в котором угадывались будущий артистизм и таинственность О. Уайльда, а также ранний модерн Г. Моро и его единомышленников (например, П. де Шаванна, О. Редона, А. Бёклина). В общем, у прерафаэлитов как неоромантиков был свой объект поклонения, причем «в разбросе» – от ранних форм одухотворенной (божественной) телесности Ренессансной культуры до многослойной (интертекстуальной) эстетики будущего тела как аполлонического символа «Вечной жены».

Можно утверждать, что в «Офелии» Дж. Милле предстал новый тип женской красоты, взлелеянный прерафаэлитами, – отрешённой, спокойной, таинственной – такой, который будет вызывать особый интерес литераторов и художников-модернистов начала XX века. В этом сугубо английском прообразе будущего есть своя тайна созидания и ухода, фоновый символический ряд, реализованный в «говорящих» цветах и растениях, есть тонкий эротизм в позе погибшей возлюбленной Гамлета, модернистски объясняющий притягательную силу женственности. Эта художественная «иллюстрация» доносит до читателя середины XIX века новый вариант прочтения трагедии У. Шекспира, укрупняя важную для драматурга мысль о *таинственной сути всех предначертаний жизненного пути*.

Фактически все комментаторы «Офелии» Дж. Милле, включая современных авторов интернет-статей, выделяют и подчеркивают ее иллюстративно-описательную составляющую. Обязательно говорится о том, что картина этого художника представляет собой *как бы* иллюстрацию к рассказу Гертруды о смерти Офелии:

Где ива над водой растет, купая
В воде листву сребристую, она
Пришла туда в причудливых гирляндах
Из лютика, крапивы и ромашки,
И тех цветов, что грубо называет
Народ, а девушки зовут перстами
Покойников. Она свои венки
Повесить думала на ветках ивы,
Но ветвь сломилась. В плачущий поток
С цветами бедная упала. Платье,
Широко распустившись по воде,
Ее держало, как русалку.

Безусловно, этот *описательный* момент в работе Дж. Милле присутствует. Наверное, еще и потому, что ПОэпизодное (сюжетное) иллюстрирование в середине XIX века было наиболее известным. Но есть в картине Дж. Милле и другое. В ней заявляет о себе тот самый знак «школы» и «направления», которым будет определяться в XX веке стиль конкретного художника. Вне эстетики прерафаэлитов работу Дж. Милле не поймешь. А в этом случае на первый план выходит то, что объединяло разных, но прекрасных соавторшей автора «Офелии». Это: а) манифестируемая красота как главный объект изображения; б) новый тип эстетического переосмысления «давно ушедшего», включая У. Шекспира; в) желание сочетать конкретный пейзаж графства Саррей (описательное начало) с грёзой о вечной красоте (символизация конкретного); г) необъяснимое и грозное таинство трагедии Офелии как ощущения, которое, всегда было органично У. Шекспиру.

Таким образом, «мирискусников» и прерафаэлитов сближает их стремление представить иллюстративную работу в контексте художественной школы, или направления. И «Офелия» Дж. Милле, и «Медный всадник» А.Н. Бенуа запоминаются, в первую очередь, как воплощенные приметы новой художественной культуры, в этом их если не первостепенное, то одно из главных предназначений. Но если в работе английского художника еще очень сильно описание, то в иллюстративной серии российского автора оно явно второстепенно, а на первый план выходит концептуальное, обобщенно символическое прочтение литературного первоисточника.

Подходя к «шекспириане» XX века, можно утверждать, что российская школа художественной иллюстрации в своих лучших образцах была ориентирована именно на эти подходы – вне попыток сочетать описание и концепт работы «больших иллюстраторов» не существуют. И так –

«Шекспириана» российских художников

В русской визуальной шекспириане XX века особенно удачными нам представляются иллюстрации *Деметрия Алексеевича Шмаринова* («Ромео и Джульетта») и Саввы Григорьевича Бродского («Гамлет», «Ромео и Джульетта»). Эти работы отражают: а) ключевой момент сюжета и «внутренний (психологический) код» персонажа У. Шекспира (этим отличается Д. А. Шмаринов); б) концепт эпохи и произведения в графической стилистике XX века (этим особенно интересен С.Г. Бродский).

Д.А. Шмаринов (1907 – 1999). Народный художник СССР, действительный член Академии художеств. Знаменитый график, иллюстратор произведений А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, У. Шекспира. В своей иллюстративной работе Д.А. Шмаринов предпочитал технику черной акварели, восходящую к временам «до мирискусников». Считался традиционалистом, но, как оказалось, стал традиционалистом гениальным.

Отличительной особенностью работы Д.А. Шмаринова является психологизация образа. Если учесть, что в жанре книжной графики он чаще всего обращался к русской *социально-психологической* прозе периода ее становления и триумфа, то, естественно, успех художника был ожидаем и прогнозируем. Художественную систему Д.А. Шмаринова отличает последовательное, «книжное» изображение – имеется в виду, что, работая с книгой, художник следует за сюжетом, любит «поэпизодное» отражение событий и лиц. Отличает этого художника нацеленность на социально-психологический анализ образа героя. А так как любимым объектом графического отражения у Д.А. Шмаринова была русская классика XIX века, ориентированная на углубленный психологический анализ («диалектика души»; «диалектика мысли»), то понятно, почему иллюстрации этого мастера к «Войне и миру» и «Преступлению и наказанию» воспринимаются классикой оформительского искусства.

И все-таки в статьях и рецензиях, посвященных работам этого мастера, появлялось определение «внекнижный», то есть «расширенный» вариант иллюстрации, предполагающий воссоздание концептуального поля произведения. Сначала обратили внимание на то, что Д.А. Шмаринов пристально всматривается в эпоху и изучает ее. Что он старается визуализировать историческое время в архитектурных ансамблях, в costume, в аксессуарах, сопутствующих человеку конкретного периода. Его иллюстрации стали восприниматься как те, что несут на себе печать эпохи и в определенной мере отражают стилистику писателя, с которым работает Д.А. Шмаринов. Данный вывод, в первую очередь, подтвердило уже упомянутое оформление романов Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и Л.Н. Толстого «Война и мир».

В первом из названных произведений помимо характера конкретного лица (Сони Мармеладовой, Родиона Раскольникова, старухи-процентщицы) Д.А. Шмаринову удавалось передать *атмосферу* Петербурга нищих – того самого «города страшных сновидений», который стал знаковым отличием текстов Ф.М. Достоевского. Двор дома, в котором жил Родион и лестница, по которой поднимался юноша в свою комнату, похожую на гроб», могли рождать только преступные мысли, сформированные чувством безысходности и гордыни отчаявшегося человека, пожелавшего доказать: он – не «тварь дрожащая».

В романе «Война и мир» более органичным Д.А. Шмаринову было желание показать *становление и развитие* характера персонажа. «Диалектика души» Л.Н. Толстого предстала в иллюстрациях художника со всей очевидностью (характеры Наташи и Пьера, Пети Ростова, отца и сына Болконских и др.). И если в графике первого тома романа юные представители семейства Ростовых (Николай и Соня, Наташа и Петя) кажутся безмятежно счастливыми, ребячливо-непосредственными, то в последующих они начинают проявлять свое индивидуальное «я». И тогда в памяти остается Наташа, познавшая горечь большой утраты – та, которую увидел и не сразу узнал Пьер в разоренной Москве. Остается Петя Ростов, запечатленный в ночь перед подвигом. Что касается опального генерала-аншефа Николая Андреевича Болконского, то его испытующий взгляд из-под бровей и надрывное «Решилась! Расея!», отраженные Д.А. Шмариновым в облике князя, навсегда перечеркнут воспоминания о якобы «дурном характере» и «жестокосердии» старого князя.

«Ромео и Джульетта» (1959 – 1960). Серебряная медаль Международной выставке книжного искусства в Лейпциге (1965). Этот цикл выполнен в цвете, в основу серии положена техника филигранно-точного рисунка, а рисунки Д.А. Шмаринова, пишут критики, «артистичны, свободны, технически виртуозны» [6]. Эстетическая целостность «Ромео и Джульетты» этого художника определяются, как минимум, двумя факторами: а) виртуозным владением техникой графического рисунка, который трудно забыть; б) очевидным и глубоким знанием исторических и литературоведческих источников, натурными зарисовками, которым придано в работе особое значение.

Итак, фабульно-описательные иллюстрации Д.А. Шмаринова, преимущественно выполненные в традициях жанровой сцены. Есть в этой серии семьи Монтекки и Капулетти, есть юнцы на площади Вероны, и в этих сценах привлекает свежесть авторского взгляда и непосредственность реакции художника. Есть точно отмеченная ролевая игра: юные горожане Вероны импульсивны и подвижны; седовласые – медлительны и важны. Проникновение в характеры столь глубоко, что кажется, будто персонажи только костюмами отличаются от наших современников, а так – уличные страсти и домашние невзгоды у всех одинаковы. Использование архитектурного



Д. Шмаринов,
«Преступление и наказание»: лестница Раскольникова



Д. Шмаринов, «Война и мир»: Наташа Ростова



Д. Шмаринов, У. Шекспир:
«Ромео и Джульетта»

антуража Вероны носит декоративный характер, но дополняет знание эстетики итальянского городского строительства периода Возрождения. То же можно сказать и о костюме.

Любовные сцены. Они переданы средствами станковой живописи, акцент сделан на лиризм признаний и отношений Ромео и Джульетты. Характерно, что, сделав сцену поцелуя Ромео и Джульетты ключевой, художник заставляет воспринимать ее таковой для понимания всего сюжета. Зафиксированные моменты с участием двоих влюбленных несут на себе печать нежности и робкого познания друг друга. Иное дело сцены «сопровожающие»: это горе семей, узнавших о гибели их детей; это городские сцены с участием представителей враждующих кланов.

Можно утверждать, что в иллюстративном материале, предложенном Д.А. Шмариновым, личная интимная составляющая сюжета «вырывается» из контекста родовой вражды и приобретает общечеловеческое звучание. Социально значимая мотивировка происходящего, связанная с характером эпохи и, конкретно, с враждой семей Монтекки и Капулетти, проявляет себя фоновым эквивалентом основной истории, а также используется для поддержания темы исторической достоверности эпохи.

Книжная графика С.Г. Бродского (1923 – 1982). Известный художник, архитектор, скульптор, выдающийся книжный график. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Он оказался первым российским художником, избранным академиком-корреспондентом Испанской королевской Академии изящных искусств Сан-Фернандо. Его персональные выставки были представлены в Мадриде, в залах «Финансьеро Хенова» и «Атенео дель Прадо». Особенно памятными для нашего читателя остаются работы этого мастера к повестям «В списках не значился» и «Не стреляйте в белых лебедях» Б. Васильева; к романам «Овод» Э.-Л. Войнич и «Спартак» Р. Джованьоли. Необычными для своего времени и квазилангитными называются иллюстративные работы к «Шинели» Н. В. Гоголя; безусловной и большой удачей воспринимаются графические листы к «Дон Кихоту» Мигеля де Сервантеса Сааведры. Рядом по своей значительности и мастерству исполнения можно поставить «шекспириану» художника – его иллюстрации к «Гамлету» и «Ромео и Джульетте».

Анализируя творческое наследие С. Г. Бродского, А. И. Матвеев обратил внимание на особое внимание художника к классике: «Бродский настойчиво стремился воплотить в своем искусстве образные миры вершин мировой литературы» [10, 11]. Результат оказался поразительным: его вариант работы демонстрирует отход от уже сложившейся и, можно сказать, традиционной сюжетно-повествовательной иллюстрации к иллюстрации *концептуальной*, способной выразить *смысловое ядро произведения*. Учтем, что время, в котором С. Г. Бродский начинал осуществлять свои идеи (60-е годы), к экспериментам подобного рода не очень располагало. Общепринятой была фабульно-описательная иллюстрация, ориентированная на станковые формы графики. Ведущие мастера этого направления, такие, как Д.А. Шмаринов, Кукрыниксы, С.В. Герасимов, уже были приняты и комплиментарно оценены.

С.Г. Бродский начинал в этом же русле, хотя в его иллюстрациях 50-х годов уже сказывалось влияние монументализма С.Т. Коненкова, с которым молодой архитектор познакомился и подружился. И все же оформление литературной фантастики Александра Беляева было традиционным и почти не выделялось среди подобных работ. Даже на обложку выносилось изображение эпизода, с которым читатель знакомился, уже непосредственно прочитывая текст. Переломным моментом в судьбе Бродского-книжного графика стала работа над оформлением романа чешского писателя Яна Отченашека «Ромео, Джульетта и тьма».

Существуют два издания этой книги в оформлении С. Г. Бродского (1960; 1964 гг.). И если в первом из них обложка воспроизводит фрагмент темной улицы с тусклым фонарем, что может прочитываться как иллюстрация к эпизоду, то обложка во втором издании более символична. Роман Яна Отченашека имел колоссальный успех у читателя – в нем речь шла о фашистской оккупации Праги в 1942 году, о гетто и ежечасном ожидании смерти. И еще о том, что в такой атмосфере современным Ромео и Джульетте просто не выжить. Особенно, если Эстер еврейка. Во

втором издании книги именно эта тема становится ключевой, и трогательный весенний цветок, повисший на сломанной ножке, становится своеобразным эпиграфом повествования. К тому же С.Г. Бродский играет цветом: если первый вариант обложки был черно-серого цвета, то второй – голубого весеннего и напоминающего о юности, которая ассоциируется с весной. Но здесь – со сломанным цветком. С поникшей головкой первоцвета.

Сравнивая оформление двух изданий этого романа, мы убеждаемся в том, что С.Г. Бродский идет от подробностей к подчеркнутой обобщенности, способной отразить не столько конкретную сцену произведения, сколько все его содержание. Именно это и было началом пути к концептуальной метафоре как иллюстрации нового типа, нацеленной на воспроизведение узловых моментов авторского замысла. Если так, изменялась ритмическая структура образного ряда и композиции первоисточника. Уходили подробности, на первый план выдвигалась суровая трагедия, связанная с чешским осознанием фашизма.

Затем пришла очередь оформления новелл Ст. Цвейга и романа «Овод» Э.-Л. Войнич – произведений, в которых С.Г. Бродскому удалось выработать особую пластическую схему, способную показать внутренний драматизм происходящего. И речь идет не о психологизме как таковом, а о противопоставлении психологии сословных групп в первом случае (Ст. Цвейг) и стремлении цветом и ритмом соположения контрастов (красного-белого-черного) выявить и прокомментировать непримиримый конфликт мировоззрений (Артур-Овод и падре Монтанелли).

Безусловным шедевром С.Г. Бродского является предложенная им графика «Дон Кихота» Сервантеса (1969 – 1973). Это любимый автор художника, и в данной иллюстративной серии предстали главные особенности мастерства художника-книжного графика, сделавшие имя С.Г. Бродского всемирно известным.

Отправной точкой этой работы можно считать следующее авторское признание: «Мне было просто жаль этого нелепого долговязого человека с чистой и благородной душой, и никогда не было смешно читать о его злоключениях» [10]. Жертвенное и одновременно романтическое служение идеалу, – основной нерв образа. Сам образный ряд разрешается «масковым способом»: Дон Кихот и Санчо Панса – персонажи, воплотившие в себе законченный тип того или иного мировидения

Знаменитый роман Сервантеса может комментироваться как рыцарский роман и одновременно как пародия на него. Но в том и в другом случае он воспринимается текстом, воспевающим «героя на все времена». В этом произведении присутствует память о благородном прошлом, но на первый план выдвигается ощущение несоответствия того, что было «вчера», «сегодняшнему дню». Наверное, в книге Сервантеса, чья судьба была полна трагических нелепостей, умение посмеяться над благородством, рыцарством и собой самим была очень важна – иначе не выжить. Но для С.Г. Бродского более важным оказался план поруганного рыцарства и Человека, способного сохранить в себе благородство, которое теперь воспринимается с небрежением.

Дон Кихот С.Г. Бродского – это Человек, восставший против рутины и прагматизма. Пусть его идеалы стары, но они благородны и дают силы противостоять орущей толпе. Отсюда найденная художником метафора – мельницы как олицетворенный образ зла, а земля как пустыня, на которой царствует зло. Положительный герой художника, противопоставивший высоту духа мещанскому плотоядию, созвучен героям Нового времени, в котором живет сам С.Г. Бродский



С. Бродский, Ян Отченашек:
«Ромео, Джульетта и тьма»



С. Бродский, Сервантес: «Дон Кихот»

– советские Дон Кихоты строили узкоколейку в Боярке, осваивали целину и покоряли космос. Да, в изображении Кихота С.Г. Бродского присутствует доля насмешки. Но это тот гоголевский смех сквозь слезы, который еще раз подтверждает правило: без чудачков-рыцарей мир скучен, откровенно зол и погружается в мещанское болото. Художнику не дано было знать, что, спустя несколько десятилетий обратившись к роману «Дон Кихот», О. Кудрин скажет еще и о том, что в XX веке «кликуши от романтизма» могли превратить донкихотство в уродство национал-патриотизма. И с этим многие согласятся. Потому что наступило иное время – не просто отданное прагматикам, а тем из них, которые зеркалу предпочли зазеркалье [7].

Стиль. «Дон Кихот» С.Г. Бродского поражает совершенством графического аскетизма. Черно-белая гамма больших плоскостей. Продуманно-выверенное соположение вертикалей и горизонталей, определяющих собой композицию полотна. Удивительное и кажущееся невозможным сочетание картинных (станковых) построений с четкой графикой отдельных форм явно декоративного характера. Объемность в сочетании с плоскостью и жесткостью силуэта. И – высшая степень символизации, когда цветом и формой можно выразить как последний взлет рыцарского идеализма, так и последний всхлип умирающего идадьго. Можно утверждать, что иллюстрация С.Г. Бродского к «Дон Кихоту», ставшие главным делом его жизни, определили собой дальнейший поиск художника: в последующих своих работах, например, в книжной графике к творчеству У. Шекспира и Н. В. Гоголя, он активно использовал художественные находки этого цикла. Естественно – видоизменяя и разнообразя их.

Трагедии У. Шекспира в книжной графике Саввы Бродского (1975 – 1979)

Этой серией автор подарил миру *пластическую метафору* шекспировских текстов. Это только его, С.Г. Бродского, видение «Гамлета» и «Ромео и Джульетты». Если смотреть шире, то в цикле представлен изобразительный эквивалент художественного мира уже не столько конкретной трагедии, сколько самого драматурга У. Шекспира. Такого, каким его видят в XX веке. Например, режиссер Г.М. Козинцев; например, художник-график С.Г. Бродский. Это уже не столько художественный рассказ о книге или ее «украшенное прочтение», сколько вневременной визуальный концепт эпохи и жанра великой трагедии времен Возрождения.



С. Бродский, У. Шекспир: «Ромео и Джульетта»

Весь мир – театр.
В нем женщины, мужчины – все актеры.
У них свои есть выходы, уходы,
И каждый не одну играет роль.

На этот раз, используя приведенное умозаключение персонажа из пьесы «Как вам это понравится», С.Г. Бродский «рисует Шекспира в театре». Выстраивая сценические мизансцены особым способом и в театрализованном пространстве, мало похожем на подмостки «Глобуса». В трактовке пьес У. Шекспира С.Г. Бродский использует не конкретные эпизоды произведений, а собирает их по собственному усмотрению в одной постановочной плоскости колоссальной сцены. Художник режиссирует пространство подмостков и по-своему располагает – рассаживает или оставляет стоять – своих персонажей. К тому же, он выбирает только тех, кто ему особенно интересен. Одних он делает центром притяжения; других, пусть облеченных большой властью, только фигурами сопровождения. Так разрешаются позиции Ромео и Джульетты, таким же образом приходит к зрителям Гамлет в окружении друзей, возлюбленной и многочисленных врагов.



С. Бродский, У. Шекспир: «Гамлет»

В предложенном решении присутствует ощущение колоссальности происходящего: и потому, что истории, рассказанные когда-то У. Шекспиром, все повторяясь, возвращаются к людям; а еще потому, что емкость трагического действия усиливается многоступенчатой перспективой уходящих вдаль залов палаццо ренессансной Вероны и подавляющей всех высокой готикой залов замка Эльсинор. Важность и величие происходящего подчеркивается композицией иллюстративного материала. Резкость противостояний, пространственный ритм, контрастность рядом стоящих фигур («черный» Гамлет – «черно-красные» Клавдий и Гертруда; «черный» Гамлет – «черно-белая», чарующе-загадочная в своем наряде Офелия) усугубляют и подчеркивают наличие непроходимой пропасти между персонажами. Цветовая подсветка, или расцветка в этих картинах-панно появляется только в том случае, если нужно выделить главные лица или главную ситуацию конкретной сцены.

Интересно и литературно значимо разрешается образный ряд персонажей. С.Г. Бродский жил и творил в эпоху, когда человеческое «я» определялось понятием «характер – это тип» (в первую очередь, социальный). В подобном прочтении характера на первый план выдвигается структура стойких и постоянных черт личности, которые неизменно проявляются в отношениях с людьми и в поведении. И будет суров и непреклонен Гамлет С. Г. Бродского. Будет по-юношески одержим и отчаян в своем порыве противостояния Ромео. Благоклонен брат Лоренцо, мечтающий примирить Монтекки с Капулетти и тем самым подарить мир своей пастве.

Своя роль будет уготована сопутствующему антуражу: архитектурной подробности, внутреннему убранству палаццо и замка, которые призваны подчеркнуть «человеческую малость» персонажа. И если перед нами итальянский вариант трагедии – то стиль раннего Ренессанса еще и усиливается «итальянскими портретами» главных героев (Ромео и Джульетты). Если повествуется о датском королевстве, то лики персонажей С.Г. Бродского более суровы, а одежды тяготеют к черно-белой классике. Портретами неизменно начинается визуальный ряд каждого произведения – это литературно понятые заставки к тексту. Количество сюжетных иллюстраций равно числу актов. Содержание каждого из актов концептуально представлено на больших распашных разворотах.

Поэтика предложенного С.Г. Бродским иллюстративного комплекса восходящая к законам театрального действия, позволяет в общее конструктивное пространство сценической площадки включать разновременные эпизоды и по-своему решать задачи интерьерного и экстерьерного рядов. Найденное решение великолепно, так как и действительно, «пользуясь иллюстрациями Бродского, постановщик без особых затруднений сможет превратить улицу Вероны в интерьер собора, где венчаются Ромео и Джульетта, а его трансформировать в спальню Джульетты» [10]. Отметим также зрелую дерзость С.Г. Бродского и оригинальность его метафорического мышления. Гамлет у него движется по росчерку огромных солнечных часов как по отмерянному времени. Ромео и Джульетта разведены по принципу вертикальной симметрии – Монтекки ничем не лучше Капулетти и наоборот.

Итак, сопоставляя шекспировский литературный текст с художественным эквивалентом книжной графики по принципу взаимодополняющих художественных объектов, можем утверждать следующее. Ренессансное мышление У. Шекспира может быть прочитано в контексте эстетических предпочтений различных художественных направлений, эпох и стилей как явление универсального характера. В этом случае каждый из художников укрупняет отдельную составляющую произведения и вводит ее в собственную концепцию видения и отражения. Иллюстраторами могут использоваться различные техники исполнения, успех зависит только от уровня таланта и мастерства художника. Визуализация содержания шекспировского текста окажется успешной только в том случае, если предложенный видеоряд не снижает и не профанирует общего содержания литературного первоисточника. Синтетизм «двойного видения» (литературный

текст и его художественный эквивалент) улучшает восприятие первоисточника и, что немало важно, осовременивает его благодаря развивающейся индустрии полиграфии.

Список использованной литературы

1. Бенуа А.Н. Задачи графики / А.Н. Бенуа // Искусство и печатное дело. – 1910. – № 2 – 3. – С. 41 – 48.
2. Виппер Б.Р. Английское искусство: Краткий исторический очерк / Б.Р. Виппер. – М. : Изд. гос. музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 1945. – 102 с.
3. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. – М. : АСТ-Пресс книга, 2004. – 366 с.
4. Гагарина Е.Ю. Шекспировская галерея / Е.Ю. Гагарина // Шекспир в английской гравюре конца XVIII — начала XIX века / ГМИИ им. А.С. Пушкина, Отдел гравюры и рисунка; Авт. вступит, ст. и каталога Е.Ю. Гагарина. – М., 2001. – С. 3 – 5.
5. Герчук Ю.Я. Советская книжная графика [Текст] / Ю.Я. Герчук – М. : Знание, 1986. – 128 с.
6. Дементию Алексеевичу Шмаринову – 100 лет со дня рождения [Электронный ресурс] // Новости Российской Академии Художеств, 12.05.2007]. – Режим доступа: www.rah.ru/news/detail.php?ID=14163
7. Кудрин Олег. Фон Кихот Готический / Олег Кудрин // Октябрь. – 2011. – № 1. – С. 101 – 133.
8. Кузнецов Э. «Мир искусства» в судьбе ленинградской книжной графики / Э. Кузнецов // Искусство Ленинграда. – 1991. – №5. – С. 24 – 30.
9. Кузнецова И.А. Английские художники от Хогарта до Тернера / Кузнецова И.А. — М. : Сов. художник, 1966. – 17 с.
10. Матвеев А.И. Савва Бродский: (Альбом) / А.И. Матвеев. – М. : Изобр. искусство, 1988. – 174 с. – Режим поиска: http://www.khulizhniki.com/assets/!docs/Savva_Brodskij.pdf
11. Матвеев А.И. Книжная графика Саввы Бродского / А.И. Матвеев. – М. : Изобр. искусство, 1988. – 176 с.
12. Немировский Е.Л. Архитектор книги. [Электронный ресурс] / Е.Л. Немировский. – Режим доступа: <http://www.compuart.ru/article.aspx?id=9164&iid=385>
13. Сергей Дягилев и русское искусство / сост.: И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – Т. 1. – М. : Сов. энциклопедия, 1986.
14. Толмачев М.В. О трех редакциях иллюстраций Александра Бенуа к «Медному всаднику» А.С. Пушкина [Электронный ресурс] / М.В. Толмачев. – Режим доступа: <http://www.michaeltolmachev.ru/but-12.htm>
15. спенский Антон. Отдельные освещенные страницы (отредактированный вариант статьи опубликован в «Art&Times». – 2005. – №1 – №2) [Электронный ресурс] / Антон Успенский. – Режим доступа: http://uspensky.narod.ru/kniga_grafika.html

Summary. *The article deals with the problem of book illustration, the one which does not distort or profane the literary text. The subject of the investigation contains illustrations of William Shakespeare's tragedies («Hamlet», «Romeo and Juliet») performed by John Everett Millais, Dementy Shmarinov, Savva Brodsky.*

The paper shows the history of modern graphics school development in the twentieth century. The author sees its origins in the aesthetics of the artistic movement «Mir Iskusstva» («World of Art»). The artists Alexandre Benois, Leon Bakst, Konstantin Somov developed a set of rules addressed to graphic designers. The fundamental principle states not the description of a single episode, but the reflection of the general idea of a literary work in the illustration. In addition, Alexandre Benois determined one more factor of the «artistic school». It is pointed out, that «the factor of modernity» is presented in Alexander Benois' paintings made to Pushkin's poem «The Bronze Horseman».

The graphic designer's affiliation to the artistic school can be seen on the example of the illustration «Ophelia» by John Millais. This work, as the author believes, reflects the aesthetic and artistic requirements of the Pre-Raphaelites – British artistic group of the second half of the XIX century, led by Dante Gabriel Rossetti.

The great achievements of the Russian artists Dementy Shmarinov and Savva Brodsky, concludes the author, are as follows: a) Shmarinov's ability of deepening the psychological component of a literary original, excellent knowledge of the historical era; b) conceptual and symbolic understanding of the text, reflected in Brodsky's works. The given paper proves: book drawing in the twentieth century developed from the descriptive strategies (e.g. illustrations by Gustave Dore) to the conceptual and aesthetic generalizations of the work's content (e.g. Savva Brodsky). This transformation is demonstrated by the illustrations of two Shakespeare's tragedies.

Key words: *graphics, illustration, Shakespeare, art school, «Factor modern».*

ЕПІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ В ДРАМІ Б. ШОУ «ДІМ, ДЕ РОЗБИВАЮТЬСЯ СЕРЦЯ»

У статті аналізуються епічні прояви у п'єсі Б.Шоу «Дім, де розбиваються серця», які виявляються у авторській присутності, образах-символах, дискусійності, параболічності та публіцистичності, іронічно-сатиричному зображенню дійсності у тексті твору.

Ключові слова: епічні елементи, епізована драма, параболічність, дискусійність, образити.

В драмі діалогічна форма оповіді є родовою рисою. Розвиток драматичної дії здійснюється в різних видах діалогічної мови персонажів. Ще Аристотель підкреслював особливий характер дії в драмі, формою виявлення якої стає слово.

Предмет драми визначається як сама дія (тільки не в розумінні «словесно-фізичного» – слова та рухи лише служать засобом його виявлення). Слово в драмі характеризується як дія в ряду, в низці інших дій, бо це є слово-дія, словесний вчинок. За допомогою слова в драмі виражається дія, але слово і саме є дією, вчинком.

Драма має дійовий характер, при цьому мається на увазі дієвість самого слова, а не якісь немовні дії, що здійснюються персонажами. В драмі мовні дії домінують, в них проявляються думки та почуття. Відомо, однак, що в «новій драмі» слово в діалозі може втрачати дієво-драматичний характер. Слово перестає бути власне драматичним, тобто словом-дією.

Естетика та драматургія Б. Шоу зіграли важливу роль в світовій культурі, сприяючи розвитку « нової драми ». Англійський драматург стоїть біля джерел багатьох театральних течій ХХ ст., перш за все аналітичного театру та театру абсурду. В сучасному вітчизняному літературознавстві змінюються акценти та орієнтири у вивченні естетики та художнього спадку Б. Шоу: якщо в радянській науці Б. Шоу сприймався митцем-соціологом та сатириком, то сучасні дослідники бачать в ньому аналітика, в творчості його відбулося значне ускладнення та оновлення реалістичного художнього напрямку. В сучасній науці естетика та драматургія Б. Шоу вивчаються в контексті магістральних філософських та художніх напрямів модерну, зокрема, ніцшеанства. Багато праць присвячено вивченню проблем родо-жанрової динаміки та дифузії жанрів, а тут вплив Б. Шоу досить суттєвий та потребує детального розгляду шляхом компаративного аналізу на матеріалі національних літератур. Грунтовними є роботи таких дослідників як П.С. Балашов, С.М. Брейтбург, З.Т. Гражданська, С.С. Динамов, І.Б. Канторович, В.І. Кравченко, Н.М. Назаров, Г.П. Немець, А.Г. Образцова, А.С. Ромм, В. Чернишова, В.В. Чумак та ін., які вивчали різні аспекти творчості Б. Шоу.

Однак питання про епічні елементи драми залишається не до кінця розкритим, що визначає актуальність нашого дослідження.

У драматичних творах межі ХІХ–ХХ століть загальнолітературна тенденція до родо-жанрового синкретизму простежується у межах процесу «розмивання» родових чинників драми, який посилюється у другій половині ХХ століття (у творчості Г. Гауптмана, Б. Брехта, Б. Шоу, А. Чехова, В. Винниченка).

«На формування і розвиток драматургії у першій половині ХІХ століття очевидно вплинули процеси епізації драми. Певна тенденційність, характерна для романтичної драматургії, стала підґрунтям для поширення ідеологічної драми, чи драми ідей» [2, 209]. Загальнолітературне спрямування подальшого літературного процесу сприяло закріпленню епічних елементів на рівні фабульно-структурних закономірностей (наприклад, у агональному зіткненні позицій персонажів виразається епічний зміст конфлікту). Зростання оповідності драми Л. Мороз пов'язує з досягненнями аналітичного психологізму, особливо помітними в творчості Б. Шоу, Лесі Українки, В. Винниченка. Причому посилюється тенденційність драматургів як при виборі тем, так і, особливо помітно, – у жанровому втіленні концепції.

На початку ХХ століття визріває драма-дискусія, яку згодом Б. Шоу назвав «проблемною п'єсою-симпозіумом». Ця форма вочевидь повертає драму до її античних джерел, коли конфлікт концентрувався навколо історичної долі народу, а не окремого індивіда [3, 181]. Повернення до архаїчної (доаристотелівської) форми драми пов'язується у творчості Б. Шоу з реінтерпретацією фольклору і міфу, бо саме такий підхід об'єктивно увиразнює наративний характер висловлювання у драматургії. Впливом міфічного епічного наративу позначена більшість п'єс автора, у яких внаслідок одивнення міфологічного сюжету виявлялась авторська оцінка історичного руху і обумовлених ним позицій героїв. Це також позначилося на психологізмі, і зокрема, конфлікті особистості з обставинами, натовпом, антагоністами, проблемі вибору...

Структурні ознаки епізації драматургічного висловлювання остаточно кристалізуються і набувають жанрового статусу лише у драматургії кінця 20-30-х років ХХ століття. Послідовно і цілком свідомо принципи «епічного театру» сформувались у драматургії Б. Брехта. Дослідження брехтовської концепції в літературознавстві допомагає з'ясувати ті окремі тенденції, що у першій половині ХХ століття ведуть до появи нових форм авторського висловлювання. За спостереженнями П. Шонді, в епічному театрі Б. Брехта основним елементом драматичного стає розповідь замість дії, глядач набуває властивостей спостерігача, якого внаслідок відповідної аргументації змушують приймати рішення. Замість переживання у глядача формується світогляд, оскільки саме сприймання переходить у пізнання [7, 105].

Оскільки «...епічна драма з'являється тоді, коли змістові стосунки між суб'єктом та об'єктом утворюються як форма» [7, 77], окремі елементи епічної драми визначали сюжетно-композиційні властивості, але впливали і на жанрову специфіку твору. Йдеться, насамперед, про притчовий зміст драматичних творів та алегоризм авторської візії, через що п'єси сприймаються як рупори авторської ідеї. Важливо підкреслити, що у драматургії Б.Шоу спостерігається певна розбіжність процесів алегоризації та символізації художнього мислення, яке виразняється знову-таки у творчості драматургів ХХ ст. Це пов'язується, очевидно, з виявленням дистанції між логікою авторського мислення та іманентними інтенціями художнього висловлювання до творення нових значень. Відповідне очуження авторської концепції в драматургії цього періоду досягалось увиразненням притчово-параболічного характеру висловлювання. За спостереженнями М. Гловінського, притча є сюжетним типом нарації, «...який виразно відсилає до певного порядку, що знаходиться за ним (таким порядком може бути моральна чи релігійна доктрина)» [6, 29]. В якості літературного жанру притча як своєрідний спосіб нарації передбачає віднесеність суб'єкта мовлення до «спільних переконань», і в цьому сенсі притчу дослідник розглядає як форму безперервної алегорії. Парабола – це тип дворівневої структури, в основі якої – аналогія, що дає можливість певного інтерпретування сюжетів. Розуміння параболи (параболічності) у дослідників ширше від розуміння притчі. Такий спосіб моделювання художньої дійсності як параболізація пов'язується дослідниками із засвоєнням притчового змісту на рівні форми, структури. Приміром, параболічного характеру набуває така форма оповіді або драматичної візії, як сновидіння. Таким чином, у драматичному творі наявність притчового типу сюжетної організації і параболічної структури сприймається як спосіб вияву авторського задуму і ставлення до художньої умовності, що асоціюється із епізацією художнього бачення.

Об'єктом подальших спостережень стає спосіб комунікативного виявлення авторської присутності у драмі. Формами такої автокомунікації є, очевидно, авторські стратегії, представлені безпосередньо у жанрових визначеннях, у характеристиці дійових осіб, ремарках, характері розгортання драматичної дії тощо. За спостереженнями Б. Асмуса, у сучасному театрі формується власне епічний тип стосунків між драматургом (наратором) і його об'єктом експериментування, спостереження, гри, причому, епічне «я» автора отримує можливість для безпосередньої комунікації із глядачем або читачем [5, 123]. Між сценою і глядачем на перший план просувається «епічне я» або, як у різних випадках називав П. Шонді, «співець», «оповідач», «режисер», що керує епічним ходом дії [7, 55].

Відповідно до авторської стратегії змінюються у драматургії Б. Шоу і функції ремарки. Все менше вона залишається допоміжним службовим засобом, розрахованим лише на увагу режисерів та акторів. Ремарка створює ситуативний контекст для репліки і тим самим актуалізує її, надає їй семантичної і прагматичної визначеності.

Перерозподіл навантаження ремарки у драматургії Б.Шоу сприяє розмиванню родо-жанрових властивостей драми, оскільки ремарка виступає знаком порушення єдності героя та драматичної дії, що і обумовлює відповідні жанрові зміни. Ремарка може навіть дисонувати з тим типом висловлювання, що реалізується у формах мовлення персонажів. Невипадково дослідники творчості Б. Шоу відзначали, що у багатьох творах драматурга дія стає поліфонічною за структурою, дискретною, монтажною, «епісодичною», ймовірною за способом розгортання, довільно поєднуючою найрізноманітніші за естетичними домінантами фрагменти спів-буття (комічні і трагічні, низькі, буденні і високі і т. п.) [1, 38]. Неоднорідність, багатоскладовість, відкритість структури нової драми є своєрідним показником об'єктивності процесів «епізації» драматургії Б. Шоу.

Наше дослідження присвячено вияву епічних елементів у п'єсі Б. Шоу «Дім, де розбиваються серця». Зразу ж відзначимо, що ми розділяємо точку зору дослідників, які розрізняють епічну п'єсу, яка виникає разом з епічним театром Б. Брехта, та п'єсу епізовану. Аналізований нами текст має епізовані ознаки, які ми й намагалися виявити.

Як писав сам Б. Шоу в статті «Б. Шоу про Б. Шоу», «мої п'єси не належать до «сконструйованих», вони розвиваються природньо» [3, 86]. Саме по такому принципу будується п'єса «Дім, де розбиваються серця», де навіть традиційний поділ на дії і акти замінено.

Однією з найхарактерніших ознак епічного епізованої п'єси є авторська присутність. У драматичних жанрах автор намагається приховати свою позицію, своє «я». У п'єсі Б. Шоу «Дім, де розбиваються серця» навпаки, автор присутній в образах та ситуаціях, що надає п'єсі певної пропагандистської тенденційності та ідеологічного спрямування – саме такою є форма наявності автора в п'єсі. Важливо те, що всім змістом п'єси автор формує глядацьку позицію. У аналізованій нами п'єсі автор присутній у всьому тексті: в ремарках, репліках персонажів, він скеровує їхню гру, манеру поведінки.

Наступною епічною ознакою можна вважати відображення в п'єсі історично вагомої події-типу, в якій людина постає виразником певної історичної, соціальної, ідеологічної тенденції свого часу, тобто людина набуває значення «суспільної функції» (за твердженням Борева).

Конкретний історичний час – сама дійсність Англії, зображені в формі умовності, а не тільки конкретної реальності. «Дім, де розбиваються серця» – це широка узагальнена картина життя передвоєнної Англії. В п'єсі Б. Шоу показує приреченість буржуазного світу, руйнацію буржуазного суспільства та зображує війну як закономірність суспільної кризи. На перший погляд здається, що перед нами життя звичайної англійської родини, повсякденне і нічим непримітне. Але це лише видимість, поверхове уявлення. У Б. Шоу повсякденне виводиться за межі буденності, звичне переводиться у план незвичний. Драматурга цікавлять перш за все настрої персонажів, їхні почуття та властиве кожному сприйняття життя. Розмови героїв, їхні суперечки та зауваження про життя цинічні та повні розчарування, а їхні парадокси та афоризми врешті-решт свідчать про неможливість попри їхню освіченість та розум протистояти життєвим негараздам. Сам Б. Шоу зазначає, що він зображує у своїй п'єсі «культурну, праздну Європу перед войной» [4, 160].

У зображеному драматургом світі все фальшиве й облудне, а стосунки між людьми неприязні та нещирі. Панує загальна брехня та лицемірство. Еллі Ден переконується в брехні коханого, але і сама вона обманює Менгена, вирішивши одружитися з ним із розрахунку. Менген зраджує і приводить до банкрутства Мадзіні Дена, якого останній вважав своїм другом. Люди втрачають почуття довіри один до одного. Але важливо, що це не просто люди, а персонажі п'єси, які втілюють певну авторську ідею, настанову. Протягом дії п'єси відбувається повільний розвій цієї авторської присутності, настрою, світогляду, який втілюється в образах. Тому можемо припустити, що перед нами постають не просто типові образи англійської інтелігенції, а образи-типи, які репрезентують певну авторську інтенцію. Напевно саме це мав на увазі Б.Шоу, коли писав у передмові про домочадців: «Обитатели Дома заняли единственное место в обществе, где можно было обладать досугом для наслаждения высшей культурой, и превратили его в экономическую, политическую и – насколько это было возможно – моральную пустоту» [4, 161].

Б. Шоу стосовно нової драми Г.Ібсена писав, що в нових п'єсах конфлікт розгортається не навколо вульгарної схильності людини, а навколо різних ідеалів. Проблема, яка робить п'єсу цікавою полягає в тому, щоб з'ясувати, хто злодій, а хто герой, тому що у п'єсі, як і в житті, немає героїв і шахраїв. Перед нами не просто персонажі, а персонажі-типи, живі символи.

Таким живим символом у п'єсі постає сама Англія, яку символізує будинок-корабель Шотовера, що прямує до своєї загибелі. У цьому будинку-кораблі живуть люди з розбитими серцями, у яких «хаос в думках, почуттях, розмовах». «Это Англия или сумасшедший дом?» – запитує художник Гектор Хешебай. «Но что с этим кораблем, в котором мы находимся? С этой темницей душ, которую мы называем Англией?» [4, 245] – це питання, на яке драматург не дає однозначної відповіді.

Як бачимо, саме за допомогою символів та образів-типів автор виявляє те трагічне, що існує в повсякденному житті, яке передається у п'єсі поступово через зростання внутрішніх настроїв.

Монологи у п'єсі часто замінюються живим символом (за термінологією М. Вороного). З душі дійової особи виймається все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту – це ніби вже дві постаті, які впливають одна на одну. Саме такими постають перед нами персонажі цієї п'єси Б.Шоу, адже це люди, які переживають духовну кризу, тому думка про самогубство та смерть здається їм порятунком. «Смысла нет ни малейшего... Нас следует уничтожить». «Подожгите дом» [4, 250] – кричить Еллі.

Таким чином, можемо констатувати, що образи-типи п'єси будуються відповідно до авторської логіки, а розвиток характеру переслідує певне завдання, авторську постанову. Перед нами постають не індивідуально-неповторні характери, а образи-типи, в яких особистісний пласт нівелюється, перед нами не характер, а образ-рупор авторської ідеї.

Ще однією з епічних ознак даної п'єси можна вважати її дискусійність. Як зазначав драматург, сьогодні п'єса без суперечки чи предмету для суперечки більше не сприймається як серйозна драма. Саме тому в п'єсі «Дім, де розбиваються серця» дискусія тісно вплітається у дію п'єси. Автор торкається у п'єсі тих проблем, які цікаві для самої аудиторії, але він не моралізує і не вдається до дидактики, а намагається залучити глядача до дискусії. Адже в п'єсі він аналізує важливі соціальні проблеми, зображує світ, який віджив своє і стоїть на межі катастрофи. Драматург не дає у фіналі світлої надії, не натякає на прекрасну перспективу світлого майбуття. Однак

саме дискусія надає змогу глядачеві стати учасником дійства, спробувати дати свою відповідь на поставлену проблему. Автор ніби грає з людською совістю, адже глядач після перегляду п'єси відчуває себе «злочинцем в театрі» (за Б. Шоу), зонайменше його сумління буде потривожене змістом, перебігом подій п'єси.

Дискусійність надає аналізованій п'єсі й певних рис публіцистичності, що також свідчить про проникнення епічних ознак у драматичний твір.

Багатьма дослідниками відзначалась відсутність традиційного сюжету п'єси. П'єса ділиться на три дії, які не поділені на яви. Ці дії більше схожі на романні епізоди із розгорнутими монологами. Діалогічні репліки персонажів є не обміном думками, а спробою висловити власну позицію, при цьому не задумуючись, наскільки вона переконлива чи дієва. Це теж є проявом епізації драми «Дім, де розбиваються серця». Оскільки в п'єсі відсутній традиційний конфлікт, то відповідно і форма п'єси буде іншою: важлива не форма, а подія п'єси, історія, яка сприймається як притча, оповідання. П'єсі властива така риса як параболічність, тобто коли вагомою для персонажів стає не сама подія, а її наслідки для суспільства, історії людства. Адже саме параболічність передбачає не стільки точне відтворення події, скільки її узагальнення. Важливим є те, щоб із змісту п'єси було зроблено суспільно вагомий висновок: минуле треба знищити, щоб побудувати майбутнє. Саме тому, напевно, всі персонажі передчувають чудове відчуття і чекають наступного бомбардування. У даній п'єсі, на наш погляд, автор вдається до іронічного дослідження алогізму повсякденного, буденного. Адже саме нестереотипно, точно й відкрито, яскраво і суттєво розкривається зміст і смисл об'єктивних історичних істин.

Таким чином, можемо констатувати, що наявність авторської присутності в тексті п'єси, її образи-символи, які допомагають представити певну історичну подію-тип, дискусійність, параболічність, іронічно-сатиричне осмислення проблем реальної англійської дійсності, публіцистичність та парадоксальність п'єси «Дім, де розбиваються серця» є характерними епічними проявами в тексті аналізованої нами п'єси.

Список використаних джерел

1. Головчинер В. Эпическая драма в русской литературе XX в. / В. Головчинер –Томск : Издат. Томск.гос.пед.ун-та, 2001. – 241с.
2. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки: Монографія / Н. Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – 352 с.
3. Шоу Б. О драме и театре / Б. Шоу. – М. : Изд-во иностранной лит., 1963. – 600 с.
4. Шоу Б. Избранные пьесы: Пер. с англ. / Сост., авт. предисл. А. Г. Образцова; Комментар. Ю. Г. Фридриштейна / Б. Шоу. – М. : Просвещение, 1986. – 356 с.
5. Asmuth B. Einfuhrung in die Dramenanalyse / B. Asmuth. – Stuttgart : Metzler, 1980. – 203 p.
6. Glowinski M. Cztery typy fikcji narracyjnej / M. Glowinski // Teoretyczno-literackie tematy I problem. – Wroclaw. – W.-wa. – Krakow : ZNIO, 1986. – S. 25-34.
7. Szondi P. Teoria nowoczesnego dramatu 1880/1950./ P. Szondi – W.-wa : PIW, 1976. – 156 s.

Summary. A certain biased nature, which is characteristic of the romantic drama, has become the basis for the spread of the ideological drama, or the «drama of ideas.» A general metric direction of the further literary process has contributed to the consolidation of the epic elements at the level of plot and structural regularities. The growth of the narrative drama is associated with the achievements of analytical psychology, which is especially noticeable in Bernard Shaw's works. Moreover, the playwright's bias is enhanced in selecting topics as well as in the genre embodiment of a concept.

The early twentieth century is the time when drama discussion, which B. Shaw later called the «problem-play symposium», ripens. The epic elements penetrate into the drama, which results in the author's presence in the text of the play, its images-symbols that help to present a certain historical event, ability to be discussed, allegory, ironic and satirical understanding of the English reality problems, publicism and the paradoxical nature of the play «Heartbreak House».

The play falls into three acts, which are not divided into phenomenon The acts are more like novel episodes with detailed monologues. Characters' dialogic cues are not an exchange of opinions, they are an attempt to state one's own point, without bothering to think if it is argumentative or efficient. This is a peculiarity of the drama «Heartbreak House». Since there is no traditional conflict in the play, the form of the play is different: it is the play's event, a story, which is perceived as a parable, that is important, not the play's form. The play is characterized by parabolicity, that is when for the characters not an event itself, but its results for the society and the history of the mankind are important. After all, it is parabolicity that anticipates not only an exact portrayal of an event, but mainly its generalization. It's considered important to make a considerable conclusion on the basis of the play's content: the past should be protected to create the future.

Key words: *epic elements, epic drama, paradoxical nature, ability to be discussed, images-symbols.*

Отримано: 11.08.2014 р.

DEROGATORY AND APPROPRIATED USES OF SLURS

У статті доводиться, що образливі висловлювання не завжди використовуються для того, щоб образити. Упереджені, дискримінаційні лексичні одиниці, окрім власне образи, можуть виконувати низку інших функцій у дискурсі.

Ключові слова: образливе висловлювання, образа, упереджена мова, евфемізм, дисфемізм.

It is generally acknowledged that there is no such thing as an absolute taboo, absolute euphemism or dysphemism, which would hold for all cultures and times: "Like euphemism, dysphemism is not necessarily a property of the word itself, but of the way it is used" [2, 45]. According to the authors, the x-phemistic value of utterances entirely depends on, or in Allan and Burridge's own words 'wedded to' context, place, time and intentions that lurk behind them.

While acknowledging the central role of intentionality and context in assigning x-phemistic values to utterances, Allan (2014) concedes that although particular language expressions are not necessarily euphemistic in all contexts, it ignores reality to pretend that ordinary people do not speak and act as if some expressions are intrinsically euphemistic and others dysphemistic [1].

Allan and Burridge suggest the hypothetical context of "being polite to a casual acquaintance of the opposite sex in a formal situation in a middle class environment" as one in which orthophemisms and euphemisms are likely to be used in place of a dispreferred alternative (dysphemism) [2, 21]. As we can see, in naming the middle class politeness criterion (MCPC) as the one that establishes a default condition for resorting to orthophemisms and euphemisms, Allan and Burridge view context as a set of situation-specific socio-cultural extra-linguistic variables-cues, which can constrain the interpretation process.

Similar to the frame-based view of politeness proposed by Terkourafi [17], among others, Allan suggests that such socio-cultural variables take the form of cognitive frames/scripts against which the appropriateness of (linguistic) behavior is evaluated [1]. Different contexts-frames impose different standards of appropriateness.

Socio-cultural contextual variables (e.g. social status, gender, age, etc.) are also considered important in triggering euphemistic interpretations by Senichkina, who suggests that it is possible to test whether a given linguistic unit is a euphemism by applying the following appropriateness conditions: imagining resorting to it while conversing with an interlocutor of a higher social status Senichkina [15, 21]. According to these authors, if a unit is appropriate to use under certain circumstances, fulfills a softening (hedging) function and ameliorates the denotation, then the unit in question is a euphemism.

Sometimes it is very difficult to establish the exact x-phemistic value of the expression with any degree of objectivity without taking sides. This point can be illustrated by a politically charged expression *anchor baby*, which is as a pejorative substitute for a lengthy "a child born of an immigrant in the United States", used as a tool by which a family can find legal foothold in the US, since those children are automatically allowed to choose United States citizenship. The term is generally demeaning to both children and their parents as such 'nicknaming' is based on a dehumanizing metaphor ascribing human children functions of inanimate objects (anchors) in a derogatory reference to the supposed role of the child. It is interesting to note that the fifth edition of the New American Heritage Dictionary initially defined this term, considered to be a racist and deliberate effort to dehumanize immigrant children by many, as neutral:

Anchor Baby, n. A child born to a noncitizen mother in a country that grants automatic citizenship to children born on its soil, especially such a child born to parents seeking to secure eventual citizenship for themselves and often other members of their family.

This sparked controversy in the media and later the label 'offensive' was added to the entry in the online version of the dictionary by its editors to show that in uttering this expression speakers can and often do show their negative attitude to this phenomenon. This example shows that judgments regarding what may or may not be appropriate in certain situations are individual and differ from person to person, let alone culture to culture or different periods of time.

We agree with van Dijk, who argues that it is not the social situation that influences (or is influenced by) conversation, but the way the participants define such a situation [18]. On his view, contexts are subjective constructs designed and updated in interaction by participants as members of groups and communities. He rightfully observes that if contexts were objective social conditions or constraints, all people in the same social situation would speak in the same way. Thus van Dijk assumes a cognitive stance towards context as "subjective participant representations of communicative situations", not as the communicative situations themselves: "[...] contexts are not some kind of

objective social situation, but rather a socially based but subjective construct of participants about the for-them-relevant properties of such a situation, that is, a mental model" [18, 56].

Croom discusses the observation previously made by Hom [11] and Hornsby [12] to the effect that semantic and pragmatic theorists make rather different claims and generally disagree as to the role of intentionality in assessing the x-phemistic value of utterances. He notes, in this respect, that semantic theorists advocate the context-independent view of slurs where the derogatory content of a dysphemistic slur gets expressed in every context of utterance as it is part of its lexical meaning, whereas pragmatic theorists argue that derogatory content is rather context-specific, i.e. that which gets pragmatically communicated by the slur [8]. Let us examine this in more detail.

Slurs are traditionally regarded as a conventional means to express strong negative attitudes towards members of a group. They 'target' racial, ethnic, religious, gender etc. groups by derogating them, e.g. portraying the group as inferior and/or despicable. They also vary in intensity of the conveyed contempt. The 'targeting' is accomplished through, for instance, referring to the hearer or some third person's race, ethnicity, or nationality in such terms as to cause a face affront. The face affront can be caused intentionally as well as unintentionally. The speaker who utters slurs without having racist beliefs or intentions is regarded as having resorted to slurs unintentionally. The unintentionally used slurs are referred to as 'gaffes' by Hill [10, 88], who notes that the actual linguistic content of slurs and gaffes can be identical; one commentator's slur is another's gaffe.

Slurs are characterized as strictly tabooed linguistic expressions (see Anderson and Lepore [3]), along with other pejorative units, such as expletives or swear words and insults (for a taxonomy of pejoratives see Hom [11, 430]. Anderson and Lepore note that, unlike derogatory or pejorative expressions (e.g. *moron*, *dork*), which can target individuals, slurs target whole groups of people: "anyone who uses the N-word slurs all black people, but one who uses 'moron' needn't be slurring every mentally disabled person" [3, 32]. According to Anderson and Lepore, the linguistic role of slurs, which the authors treat as words prohibited not on account of their offensive content, but because of relevant edicts surrounding their prohibition, is exhausted by picking out the same group as a neutral counterpart. Their account of slurs, which they refer to as Prohibitionism, explains that groups prohibit names not explicitly adopted by them, since calling a group by a name that its members have not chosen may be viewed as an attempt to usurp their authority to choose [3, 45]. On their view, it is the taboo violation resulting from the use of slurs that causes offence.

Croom suggests an alternative semantic account of slurs, according to which by choosing to use a slur instead of some neutrally descriptive term, the speaker *prima facie* intends to express their endorsement of a (typically but not necessarily negative) attitude towards the (prototypical) *descriptive properties* (rather than the agent) possessed by the target of their utterance [8, 295].

Hornsby observes that derogatory words apply to people and are commonly understood to convey hatred and contempt but that for each such word, there is another word that applies to the same people but whose use does not convey these things – there is, that is, a neutral counterpart. Accordingly, since speakers have a lexical choice regarding how they identify their intended targets – i.e., between (a) opting to use a slurring term (e.g. the N-word), which is commonly understood to convey hatred or contempt [12, 128–129], or instead (b) opting to use a slurring term's neutral counterpart (e.g., African American), which is not commonly understood to convey hatred or contempt – that speaker will be *prima facie* expected to choose the term that they consider most appropriate for identifying their intended target.

Croom notes that considering that the choice of words has often determined whether one lives or dies in real-life situations, it is clear that our practical choice of terms often carries immense significance [8, 350]. He goes on to say that speakers may exploit their understanding of the difference in derogatory force between neutrally descriptive terms and non-neutrally slurring terms to strategically choose to use one rather than the other in order to most aptly communicate to others, through their lexical choice, the corresponding attitude that they are intending to express towards the target of their utterances.

Slurs have non-derogatory correlates – or at least there are alternative lexical options available to speakers such that their use of the slur over a neutral counterpart typically expresses a strategic choice that can signal derogatory intent towards a target – and so the speaker's choice to use the slur is often taken to indicate their approval of the slurring term and what it is typically used to convey.

Slurs are derogatory by virtue of being indicative of the intention to show negative/contemptful etc. attitude associated with having selected the particular lexical unit from all the possible available alternatives to refer to some group of people, which the speaker could have resorted to instead of the slur (see Croom [8] for discussion).

Croom points out that although it is true that the utterance of slurs is illegitimate and derogatory in most contexts, sufficient evidence suggests that slurs are not always or exclusively used to derogate [8, 357]. Existing semantic accounts of slurs suggest that descriptions used as neutral references to some stigmatized population groups are part of literal meaning of slurs together with the expression

of a certain derogatory attitude to them along the lines of “x and bad/despicable because of it” where x stands for the neutral description of a stigmatized population group (cf. Hom [11]). Such theoretic proposals are problematic as they appear unable to explain how it is, if derogation is taken to be part of the literal content of slurs, that they can mean something non-derogatory or be felicitously applied in relation to some individuals who do not belong to the group typically associated with the slur. The semantic accounts fail to explain how slurs can communicate non-derogatory meaning between close in-group interlocutors as a means to strengthen the in-group solidarity (usually by representatives of the very in-group that the slur was originally intended to target) (see Croom [8] for discussion).

Some accounts (e.g. Camp [6]) are classified by researchers as ‘pragmatic’ [4], since they treat slurs in terms of conventional implicatures. Since the notion of conventional implicature is not given any theoretical significance in most modern pragmatic theories (including RT and neo-Gricean accounts) and such meanings are considered to be on the semantic side of the divide, I will refer to such approaches as ‘semantic’ as well. According to Carston, most of the linguistic devices allegedly generating conventional implicatures are viewed in RT as encoding *procedural constraints* on the inferential processes involved in deriving conversational implicatures [7]. Carston (2003) notes that certain of these devices are seen in RT as contributing to “what is said” [7, 192], where this is construed as an entirely semantic notion.

Hill [10] discusses Butler’s [5] arguments to the effect that since slurs cannot be completely eradicated from language thought proscription, they must be reshaped to acquire new kinds of subjectivity, i.e. be used as tokens of in-group solidarity. Hill notes, however, that this circulation or ‘resubjectified’ slurs will reinforce the saliency of these lexical units in discourse, thereby making them continually available for potential malign re-appropriation [10, 58]. In such appropriative or in-group uses, a slur is a form of “mock impoliteness” since it is understood as intentionally nonoffensive [9]. Leech has argued that interlocutors may act superficially impolite with one another in order to foster a sense of social intimacy and to reduce relative inequalities between them [13], and Culpeper suggests that the more intimate a relationship, the less necessary and important politeness is. He argues that lack of politeness is associated with intimacy, and so being superficially impolite can promote intimacy [9, 352]. This only works in contexts in which the impoliteness is understood to be untrue such as in communicative exchanges between close friends or in-group members.

From the pragmatic point of view, words don’t possess any literal meaning outside of the actual context of use. Therefore, depending on the underlying intentions or “who says what to whom”, the use of the N-word, for example, can range from the most intensive of slurs to the rapport-fostering indicator of friendship and solidarity and actually by synonymous with ‘my closest friend’ in this ad hoc use.

Some semanticists concur that in cases of non-derogatory appropriated uses of slurs we may be dealing with a change in meaning [11, 417]. The meaning of slurs is altered for the in-group use so that, for instance, ‘camaraderie’ becomes part of the meaning of the N-word. Such accounts, however, leave the mechanism underlying such semantic change unexplicated. Bianchi suggests a solution “compatible with the semantic and the pragmatic perspectives” [4, 36] without postulating a change of meaning in appropriated uses. She regards the appropriated uses of slurs in relevance-theoretic terms as ‘echoing’ derogatory uses in ways and contexts that make manifest the dissociation from the offensive contents.

We suggest that the account regarding appropriated uses of slurs as echoic and dissociative would render them ironic as it is verbal irony that is regarded in Relevance Theory as an interpretive echoic use displaying a dissociative attitude to the proposition expressed [16]. Such an account is only applicable to the appropriated use of slurs by the in-groupers who echo derogatory uses in ways and contexts that make manifest the dissociation from the offensive content conveyed by a slur as an ironical use requires a context where the dissociation from the echoed offensive content is clearly identifiable (see Bianchi [4]).

Bianchi recognizes that, diachronically, the appropriated uses of slurs leads to semantic change and facilitates the appropriation process [4]. When the process is completed the new meaning of slurs becomes open for use by in-groupers and out-groupers alike without conveying any derogatory content.

If we allow that the appropriated uses of slurs are resorted to in their non-derogatory senses by the out-groupers, they could be regarded as echoing the appropriated use of slur (e.g. occasion-specific broadening of the N-word to denote closeness/camaraderie on the account of belonging to the group targeted by the slur as its salient contextually-relevant meaning) by in-groupers echoing the derogatory use of a slur with a dissociative attitude, which out-groupers regard as the new non-derogatory meaning of a slur (e.g. *friend*). The attitude expressed by out-groupers resorting to such appropriated uses of slurs will be one of endorsement of this new meaning rather than dissociation from it and such uses can be treated as phatic (see Padilla Cruz [14]). Viewing such uses as phatic would explain their rapport-management potential, which is one of the functions attributed to the use of phatic utterances since Malinowsky’s (1923) seminal work, describing phatic communication

as a “type of speech in which ties of union are created by a mere exchange of words” and where the linguistic expressions are exploited to fulfill a social function [19].

References

1. Allan K. A benchmark for politeness / K. Allan. – 2014. – Retrieved from : <http://users.monash.edu.au/~kallan/papers/Benchmark.pdf>
2. Allan K. Euphemism and Dysphemism: Language Used as Shield and Weapon / K. Allan, K. Burridge. – Oxford : Oxford University Press, 1991. – 288 p.
3. Anderson L. Slurring words / L. Anderson, E. Lepore // *Nous*. – 2013. – № 47 (1). – P. 25–48.
4. Bianchi C. Slurs and appropriation : An echoic account / C. Bianchi // *Journal of Pragmatics*. – 2014. – № 66. – P. 35–44.
5. Butler J. Excitable Speech: A Politics of the Performative / Butler J. – New York : Routledge, 1997. – 200 p.
6. Camp E. Slurring perspectives / E. Camp // *Analytic Philosophy*. – 2013. – № 54 (3). P – 330–349.
7. Carston R. Relevance theory and the saying/implicating distinction / R. Carston // *Blackwell's Handbook of Pragmatics* / [eds. G. Ward and L. Horn]. – Oxford : Blackwell, 2003. – P. 178–228.
8. Croom A. Slurs / A. Croom // *Language Sciences*. – 2011. – № 33. – P. 343–358.
9. Culpeper J. Towards an Anatomy of Impoliteness / J. Culpeper // *Journal of Pragmatics*. – 1996. – № 25. – P. 349–367.
10. Hill J. The Everyday Language of White Racism / Hill J. – United Kingdom : Willey Blackwell, 2008. – 240 p.
11. Hom C. The semantics of racial epithets / C. Hom // *Journal of Philosophy*. – 2008. – № 105. – P. 416–440.
12. Hornsby J. Meaning and uselessness: How to think about derogatory words / J. Hornsby // *Midwest Studies in Philosophy*. – 2001. – № 25. – P. 128–141.
13. Leech G. Principles of pragmatics / Leech G. – London : Longman, 1983. – 250 p.
14. Padilla Cruz M. Can irony be phatic? A relevance-theoretic proposal / Padilla Cruz M. // *Proceedings of the 30th International AEDEAN Conference* / [eds. M. Losada Friend, P. Ron Vaz, S. Hernández Santano and J. Casanova]. – Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2007.
15. Senichkina E.P. Evfemizmy russkogo yazyka / Senichkina E.P. – M. : Vysshaya shkola, 2006. – 152 str.
16. Sperber D. Relevance: Communication and Cognition / D. Sperber and D. Wilson. – Oxford : Blackwell, 1995. – 338 p.
17. Terkourafi M. Politeness in Cypriot Greek: a Frame-based Approach: Ph.D. thesis / Marina Terkourafi. – University of Cambridge, 2001. – 250 p.
18. Van Dijk T. Discourse and context : a sociocognitive approach / T. Van Dijk. – New York : Cambridge University Press, 2008. – 432 p.
19. Žegarac V. What is ‘phatic communication’? / Žegarac V. // *Current Issues in Relevance Theory* / [eds. V. Rouchota and A. Jucker]. – Amsterdam : John Benjamins, 1998. – P. 327–362.

Summary. The article argues that although it is true that utterance of slurs is derogatory in most contexts, these lexical units are not always used to derogate. It is suggested that discriminatory language can be analyzed as having several functions in discourse: apart from derogation itself, it can serve the purpose of group solidarity enhancement and face management.

Traditionally, the offense associated with the use of slur is viewed as stemming from the intentional act of choosing this particular conventionally dysphemistic verbalization out of the available paradigmatic set of co-referential synonyms and used it to refer to someone instead of resorting to some neutral or positive nomination.

Existing semantic accounts of slur are problematic as they appear unable to explain how it is, if derogation is taken to be part of the literal content of slurs, that they can mean something non-derogatory or be felicitously applied in relation to some individuals who do not belong to the group typically associated with the slur. The semantic accounts fail to explain how slurs can communicate non-derogatory meaning between close in-group interlocutors as a means to strengthen the in-group solidarity.

The article shows that speakers can and do resort to swearwords and racist slurs as rapport-enhancing in-group solidarity markers since this kind of “mock impoliteness” is taken by all participants of communication to be intentionally non-offensive, i.e. that in this particular case the speakers has uttered the, otherwise racist, slurs without having racist beliefs or intentions.

Key words: slurs, derogation, discriminatory language, euphemism, dysphemism.

Отримано: 14.08.2014 р.

ОЦІННО-ОБРАЗНА НОМІНАЦІЯ У ПРОЦЕСІ ТЕКСТОТВОРЕННЯ

У статті розглядається функціональне навантаження оцінно-образних номінацій як стрижневих елементів окремих мовленнєвих актів і художнього тексту в цілому; доводиться те, що вони є характеризуючими, образотвірними компонентами, засобами текстотворення та структурування, оскільки саме через них виявляються приховані смисли дискурсу, його інтенція.

Ключові слова: внутрішня форма слова, категорія оцінки, мовленнєвий акт, найменування, оцінно-образна номінація, художній текст.

Крім тлумачення оцінки як універсальної семантичної категорії, що властива всім мовам, є результатом осмислення і відображення навколишньої дійсності (світ, що пізнається, завжди оцінюється; оцінка – свідчення ступеня пізнаності світу [7, 92]), об'єднує існуючі у сучасній мові різноманітні засоби категоризації й позначування розмаїття аксіологічних значень, мотивованих зв'язками між мовцем і дійсністю, існує розуміння її як «найяскравішого представника прагматичного значення» [1, 307].

З цього погляду оцінність стає атрибутом, що супроводжує будь-який текст – «мінімальну одиницю мовленнєвої комунікації, яка характеризується відносною єдністю (цілісністю) і автономією (окремішністю), чуттєво сприйману сторону мовленнєвого, а також художнього витвору, яка виражена і закріплена мовними знаками (незалежно від писемної чи усної форм їх реалізації)» [10, 406]. Як необхідний елемент образотвірної текстотворення вона відзначається комунікативно-функціонально спрямованістю і виявляється у таких текстових процесах, як:

1) нейтралізація (актуалізація) аксіологічної семантики, що породжує нові типи значень, зокрема й перехідного характеру, а також мотивує зміну граматичної парадигми («*Більмо*» Марка Черемшини, «*Невідомий*» М. Коцюбинського, «*Пістунка*» В. Стефаніка тощо);

2) компенсація – явище збереження позитивного чи негативного значення попри можливе його руйнування якимись додатковими аргументами («*Аврума всі знали в місті, завжди нужденного і завжди бадьорого, всі знали і всі любили за його щирі, хоч і невдалі вигадки*» [2, 291]);

3) девальвація, що передбачає втрату кодифікованої оцінки внаслідок виникнення противаги – появи додаткових даних, що знижують/підвищують оцінність об'єкта («*Справді, на Василевій балалайці – усі знали – грав сьогодні найменший брат його – жуплякуватий, завжди хоровавий, але веселий на вдачу хлопець*» [9, 114]); «*Я не маю віри до його співу, – думав він, – але ця поведінка публіки хоч і природна, але несумлінна*» [17, 177];

4) конотативна трансформація, яка виявляється у реалізації глибинних, прихованих смислів, видозміні імпліцитного семантичного простору в різні моменти декодування тексту («*Більмо*» Марка Черемшини; «*Жебрачка*», «*Природа*» О. Кобилянської; «*Злодій*», «*Марія*», «*Пістунка*» В. Стефаніка; «*Невідомий*» М. Коцюбинського; «*Уміркований*» та «*щирий*» В. Винниченка тощо).

Оцінна конотація як частина семантики номінацій, ключових для окремого тексту, часто є способом існування його глибинних, прихованих смислів, реалізацією імпліцитного семантичного простору, декодування якого – необхідний засіб інтерпретації будь-якого художнього твору.

Найменування аксіологічного характеру є важливим образотвірним засобом, що не тільки впливає на розуміння реципієнтом тексту в цілому, а й конструює його єдність, внутрішню цілісність. Адже межі тексту визначаються, крім зміни комунікативної ситуації, ще і внутрішньотекстовими елементами (заголовками, особливими формулами початку і закінчення, домінуючими компонентами – ідентифікаторами абстрактного дотекстового повідомлення тощо). Саме вони створюють різноманітні комунікативно-експресивні ефекти, сприяють правильному тлумаченню художнього твору, виявленню в ньому прихованих смислів, що залишаються інваріантними при будь-яких його трансформаціях.

Досить часто образотворення збігається з текстотворенням, адже, «на відміну від власне психічних образів фантазії, в художньому образі досягається перетворення реального матеріалу: фарб, звуків, слів тощо, створюється єдиний цілісний «річ» (картина, слово-образ, текст-образ), що займає особливе місце серед предметів реального світу [11, 252]. З цієї позиції текст розглядається як своєрідний «образ світу», «метонімія реконструйованого цілісного значення, дискретного знака недискретної сутності, сума контекстів, в яких він набуває осмислення і що певним чином «начебто іконовані в ньому» [12, 19–21].

Тому, розкриваючи сутність творення образу тексту на прикладі новели Марка Черемшини «*Більмо*» [16, 95–106], звернемо особливу увагу на роль у цьому процесі оцінно-образних

номінацій як різновиду варіативних, синонімічних (ставлення до суб'єкта), багатофокусних (щодо об'єкта домінування), експресивних (з погляду функціонального навантаження) найменуваних [4, 527].

Для інтерпретації постаті героїні твору шляхом декодування оцінно-образної номінації-заголовка та виявлення її імпліцитних смислів розглянемо походження слова «більмо», його внутрішню форму – «центр образу, одну з ознак, яка переважає над усіма іншими.., образ образу, тобто *уявлення...* Найближче етимологічне значення слова, той спосіб, яким виражається зміст» або «концептуальну ознаку, закріплену в слові» [6, 64].

Номінація, маючи спільний корінь зі словом «білий», безпосередньо пов'язана смислом з підрядними конструкціями типу «той, що сяє», «той, що блищить» (читаймо, виділяється на тлі чогось, вирізняється з-поміж інших тощо), оскільки «*більмо*» походить від «*білий*» – псл. *bělъ*, очевидно, з **běl-* як результату подовження *ě* в давнішому **běl-* або з **bhoilos*<* *bhoļos*; – споріднене з лит. *bālas* «білий», гр. *φάλοζ* «тс.», *φάλοζ* «світлий, білий», разом з якими походить від іє. **bhel-*/ **bhol-*, спорідненого з **bhā-* «сяяти, блищати» [8, 195 – 196]. Однак, трансформуючись у тексті новели під впливом прихованих суб'єктів оцінювання (загалу) та різко зміщуючись аксіологічною шкалою до позначки «–», найменування набуває негативності та, метонімізуючись, зливається з образом героїні твору, стає її домінантною характеристикою, що не тільки визначає подальшу долю Аннички (синтезує її образ), а й інтенційно творить увесь текст.

У творі змальована звичайна подія з сільського життя. Після нещасного випадку донька бідного гуцула Тимофія Анничка «*скалічила*» – на оці у дівчини утворилося більмо. Ця незначна, на перший погляд, фізична вада стала невирішеною проблемою і тягарем для всієї родини, порівняймо: «... *але дівка, то, знаєте, клопіт! Ніби й сором, і нема чого таки сподіватися, аби голуву накрила, każde обмине хату, а ми на ґрунтик так не біровиті, а й то тому так гірко*» [16, 101].

Дівчина зі звичайної, навіть непомітної, перетворюється на особливу (зі знаком «–»), таку, що невдало виділяється з-поміж сільської молоді, впадає у вічі, дратує. Проблемою є більмо і для самої Аннички. Перетворившись на своєрідну мітку-відлякування, воно сприяє формуванню комплексу неповноцінності, в результаті чого дівчина почувається незручно в колі односельців, що підсилюється глузуваннями з боку «*збитошних легінів, [які – У. С.] прозивали [її – У. С.] на вулиці «сліпцунков»* [16, 100]. Прізвисько закріплюється за Анничкою, і ніяк інакше мешканці села її вже не називають. Щоб з дівчини була хоча б якась користь, завдяки клопотанням хресного батька небогу віддають у найми до лісничого: «*До пана йду на цимбрилю, то будете мати шо їсти!*» [16, 103].

Так основний персонаж новели, молода селянка з фізичною вадою (більмом), стає завадою не лише для своєї родини, а й для усієї громади. З найстаршої дитини, «*вкаличівши*», донька гуцула Тимофія перетворюється на створіння неповноцінне. Процес деградації особистості на текстовому рівні репрезентується наступними ідентифікаційними номінаціями, що не тільки розширюють коло знань реципієнта про героя твору, але й ілюструють ставлення до дівчини інших персонажів – суб'єктів номінування та оцінювання.

Найменування, що надалі присутні у тексті, носять вторинний, багатофокусний, суб'єктивно-оцінний характер і виражають ставлення до Аннички – об'єкта номінації, що одночасно стає і об'єктом оцінювання. Наприклад: «... *з хати озався плаксивий, тонкий голос*» [16, 98] (інформація про дівчину подається шляхом ілюстрування окремих рис її зовнішності з суто негативним забарвленням – «*більмо на оці*», «*плаксивий, тонкий голос*» тощо). Для родини, як і для хресного батька, Анничка з більмом – біда у хаті; ставлення до неї навіть дещо гірше, ніж до маржини [худоби – У. С.]; її ототожнюють із лихом у господі: «*ей, бідко ж моя, бідко...*», «*нещеслива наша годиночка!..*» [16, 101]. Зневажаючи дівчину з вадою, сільська громада не лише називає її «*сліпцунков*», але й підсвідомо вважає, що єдиною дорогою для Аннички є моральний занепад, адже, влаштувавшись на роботу до пана, через певний час вона стане покриткою, зведеницею. Порівняймо:

– *Вже веде свіжу...*

– *Аек, веде сліпцунку... – Шо-сми мав казати: туду йде вона впорожну, а відти вернеси вповні...* [16, 105].

Використання оцінного найменування «*сліпцунка*» та аксіологічного субстантивованого прикметника «*свіжа*» з виразним суб'єктивізованим негативним іронічним відтінком підтверджує характер ставлення до героїні інших дійових осіб.

Улаштувавшись на роботу до лісничого з нерадісними і всім відомими, хоча старанно замовчуваними, перспективами, вісімнадцятирічна дівчина одночасно стає «*більмом*» на оці сільської громади, своєрідною плямою на її моральному обличчі. Малюючи в уяві подальшу долю Аннички (порівняймо: «*Лісничий усміхнувся, глипнув на дівчину і ще раз усміхнувся*» [16, 104]; «... *вже*

веде свіжу...»; *«Буде добра на перехід, – насміхається ще інший»* [16, 105] тощо), асоціативний ряд найменувань персонажа можемо продовжити найменуваннями *«покритка»*, *«зведениця»*.

У процесі декодування номінації-заголовок однойменної новели Марка Черемшини *«Більмо»* варто згадати його твір *«Зведениця»*, який у загальному контексті проблематики автора можна вважати логічним продовженням аналізованої нами новели.

Порівняймо: *«Прокуратна [розпусна – У. С.] копила [байстрюка – У. С.] має! Зведениця [покритка – У. С.] копила несе!»* [Марко Черемшина, *«Зведениця»*, [16, 83]. Суб'єкт аксіологічної структури оцінно-образних номінацій *«прокуратна»*, *«зведениця»* маніфестується через дієслова мовлення і сприймання, причому «суб'єкт сприймання є одночасно і суб'єктом оцінки» [3, 73]. У наведених аксіологічних мовленнєвих актах, як і у тексті в цілому, немає жодної вказівки на суб'єкт кваліфікативної структури чи його конкретизацію – він існує імпліцитно і сприймається тільки реципієнтом. «Це можливо тільки в тому випадку, коли в текст одночасно вводяться оцінні стереотипи тієї особи, що є безпосередньо суб'єктом сприймання» [3, 74]. Аксіологічні номінації, аналізовані нами, репрезентують і думку суспільства загалом, і думку мешканців окремого населеного пункту, і думку батьків.

Вони виявляють стереотипні міркування про те, чому дівчину слід називати покриткою і розпусницею (згадаймо, що будь-яка оцінка передбачає зв'язок з «олюдненою», ідеальною моделлю навколишньої дійсності; поза індивідом, сукупністю індивідів, соціумом з усіма його правилами, моральними законами та заповідями оцінної семантики в найменуваннях не існує; кононatively оцінне значення специфічне власне тим, що не репрезентує об'єктивної властивості чогось чи когось, воно формується та розвивається у свідомості індивіда, що пізнає та оцінює оточуючий світ).

Ураховуючи значення слова «зводити» («звести») як спільнокореневого з найменуванням «зведениця», а також фразеологічних зворотів «зводити – звести (збивати – збити) з пуття», «зводити – звести (обертати – обернути) нанівець», героїню однойменного твору слід уважати такою, яку «підбурили на погані вчинки, зіпсували морально» [13, 429], «привели... до морального падіння» [13, 490], навіть морально знищили, позбавили доброї дівочої слави («зводити (звести, обертати, обернути) нанівець – знищувати або набагато послаблювати результати чого-небудь; позбавляти що-небудь значення» [14, 134]).

На прикладі звичних, не таких вже й неординарних епізодів із життя гуцульських родин заковані приховані смисли сюжетної канви виявляються шляхом декодування центральної, ключової номінації тексту з відтінком оцінності, яка виконує роль заголовка, – *«більмо»*, *«зведениця»*. Спочатку будучи *«більмом»*, тягарем для родини (бо ніхто не візьме заміж), молода, здорова дівчина з єдиною фізичною вадою стає центром глуму і зневаги для односельчан, а згодом, напевно, і *«більмом»* для всієї сільської громади – *«зведеницею»*.

Саме нейтральне на початку твору найменування (більмо як об'єктивний вияв фізичної вади, недуга) стає основою творення художнього образу, його предметним, словесно-позначуваним елементом, що стосується сфери реальної дійсності. Збагачуючись у наступних контекстах негативною оцінною конотацією, номінація перетворюється на досконалий художній образ, оскільки репрезентує суб'єктивну сферу буття, відображає уявлювану дійсність, творить новий, вигаданий світ.

Дві згадані сфери існування художнього образу взаємодіють. Саме тому, незважаючи на об'єктивний характер найменування, в його структурі чітко простежується суб'єктивний чинник (зневажливе ставлення односельчан) – згодом (з погляду інтерпретатора тексту новели) Анничка стає *«більмом»* для родини, завадою, непотребом, бо не може принести прибуток, вийшовши заміж.

Отже, репрезентований у тексті новели образ *«героїні-більма»* на тілі власної родини та громади села не тільки ілюструє становище дівчини у суспільстві – крізь його призму проектується її подальша доля. Будучи ключовим елементом тексту новели, заголовком, оцінно-образне найменування формує домінуючий художній образ, komponує сюжет твору, активізує його інтенцію, спрямовує хід подій, виконуючи тим самим текстотвірну функцію; сприяє правильному розумінню реципієнтом художнього тексту в цілому, його образів і є важливим засобом творення індивідуального письменницького стилю.

Виявляючи акумуляційну функцію, стрижнева номінація *«більмо»* накопичує «семантичну текстову енергію», що найоптимальніше репрезентується саме оцінно-образними найменуваннями-заголовками, завдяки яким формується цілісність та зв'язність тексту, інтенсифікуються та індивідуалізуються художні образи, підсилюється їх роль у текстотворенні.

Список використаних джерел

1. Арутюнова Н. Д. Оценка в механизмах жизни и языка / Арутюнова Н. Д. // Язык и мир человека. – М. : Наука, 1999. – С. 130–247.

2. Васильченко С. Твори : в 3 т. – К. : Дніпро, 1974. – Т. 1. – 406 с.
3. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Вольф Елена Михайловна. – М. : Наука, 1985. – 228 с.
4. Гак В. Г. Повторная номинация / Гак В. Г. // Языковые преобразования. – М. : «Языки русской культуры», 1999. – С. 524–553.
5. Голянич М. І. Внутрішня форма слова і художній текст : монографія / Голянич М. І. – Коломия : Вік, 1997. – 178 с.
6. Голянич М. І., Іванишин Н. Я., Ріжко Р. Л., Стефурак Р. І. Лінгвістичний аналіз тексту : словник термінів / [Голянич М. І., Іванишин Н. Я., Ріжко Р. Л., Стефурак Р. І.] ; за редакцією М. І. Голянич. – Івано-Франківськ : Сімик, 2012. – 392 с.
7. Гулыга А. В. Эстетика в мире аксиологии. Пятдесят лет на Волхонке / Научное издание. – Ответственный редактор-составитель, автор предисловия : И. С. Андреева. – СПб. : Алетейя, 2000. – 447 с.
8. Етимологічний словник української мови : в 7 т. / [гол. ред. О. С. Мельничук / редкол. : І. К. Білодід, В. Т. Коломієць, О. Б. Ткаченко]. – К. : Наук. думка. – Т. 1. – 1982. – 631 с.
9. Косинка Г. Новели / Косинка Г. – К. : Дніпро, 1967. – 198 с.
10. Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 682 с.
11. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
12. Лотман Ю. М. Текст как смыслопорождающее устройство / Лотман Ю. М. // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 11–162.
13. Словник української мови : в 11 т. / [редкол. : Н. С. Васильєва та ін.] . – К. : Наук. думка. – Т. 3. – 1972. – 744 с.
14. Словник української мови : в 11 т. / [редкол. : Н. С. Васильєва та ін.] . – К. : Наук. думка. – Т. 5. – 1974. – 840 с.
15. Художній текст – слово – образ : лінгвостилістичний аналіз : монографія – [М. І. Голянич, І. О. Бабій, Н. Я. Іванишин, О. Б. Литвин, У. В. Соловій, Р. І. Стефурак] ; за ред. М. І. Голянич. – Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. – 408 с.
16. Черемшина Марко. Твори : в 2 т. – К. : Наукова думка, 1974. – Т. 1. – 335 с.
17. Яцків М. Муза на чорному коні: [оповідання і новели, повісті, спогади і статі] / Яцків М. – К. : Дніпро, 1989. – 846 с.

Summary. In the article «Valuing-figurative nomination in the process of making text» by the example of Ukrainian «short prose» texts of the late XIX – the beginning of the XX century valuing-figurative nominations in the process of making and interpretation of the fictional prose are considered; communicative functional orientation of axiological nominations as the necessary components of image and text making in such text processes as neutralization (actualization), compensation, devaluation, connotative transformation of the axiological semantics are represented. Except of representation and object identification functions, traditional for any axiologically marked lexeme, in the analyzed short stories by Marko Cheremshyna valuing-figurative nominations perform the role of capacitors of the semantic information, they can show the pre-text idea and help these short texts express the high concentration, the dynamics of feelings and actions. Growing of the semantic loading on the axiological nominations causes the thickening of the fictional space, consolidation of the plot, strengthening the importance of individual and subjective perception of characters. Valuing-figurative nominations not only construct the unity, the internal integrity of the texts analyzed, but also provide their deeper interpretation, detect the latent meanings that can remain invariant with any textual transformations. That's why considering of the semantic loading of nominations with the axiological component of semantics is necessary while the interpretation of any fictional text as they form the author's view on the relations between the objects of reality and, thus, are an important component of author's individual style creation. Despite the topicality of the problem raised in the article, the functional loading of the valuing-figurative nominations as the key elements of the separate speech acts and the fictional text on the whole is analyzed; it is proved that they are characterizing, image-making components, means of text-making and structuring, as only with their help the hidden meanings of discourse and its intention can be revealed.

Key words: word's inner form, category of valuing, speech act, nomination, valuing-figurative nomination, fiction text.

Отримано: 19.07.2014 р.

РОЛЬ АНТОНОМАЗІЇ У РАННІХ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ І. ФРАНКА І Я. КАСПРОВИЧА

Стаття присвячена дослідженню антономазійних епітетних структур у ранніх поетичних текстах І. Франка і Я. Каспровича. Здійснено порівняльний аналіз типологічних подібностей і диференційних ознак епітетних систем збірок обох поетів. Розглянуто специфіку вжитку антономазійних епітетних структур і механізми досягнення їх експресивності.

Ключові слова: антономазія, антономазійна епітетна структура, троп, І. Франко, Я. Каспрович.

Різні аспекти функціонування і розвитку мовних засобів є предметом дослідження літературознавства, мовознавства і лінгвістики. Провідне місце серед вербальних засобів займають експресивні одиниці, а саме тропи. Ці зображально-виражальні засоби мови є актуальними для наукових пошуків і є предметом зацікавлення таких науковців, як В. Ващенко [1], О. Волковинський [2], В. Домбровський [3], О. Потебня [4], Л. Турсунова [5] та ін.

Перспективним вбачається дослідження функціонування тропів, їх експресивного потенціалу і семантичного наповнення в порівняльно-типологічному аспекті, що сприяє глибшому усвідомленню загальнолітературних закономірностей. Відтак, зазначені проблеми потребують подальшої розробки і вивчення, саме цим і зумовлена актуальність теми дослідження.

Доцільними є зіставлення української і польської поетичних площин, оскільки в силу історичних обставин ці дві літератури довго перебували в єдиному культурному просторі.

Тому, об'єктом дослідження є тексти ранньої поетичної творчості І. Франка і Я. Каспровича, що зумовлено єдиною літературною добою, близькістю національних літератур і культур, соціально-політичного середовища, подібністю образних систем і жанрів.

Предметом дослідження стала експресивна ефективність антономазійних епітетних структур І. Франка і Я. Каспровича.

Метою праці є вивчення у текстах через порівняльно-типологічний аналіз особливостей функціонування антономазійних епітетних структур у поетичних текстах І. Франка і Я. Каспровича.

Численну і вагомую частку в епітетній системі поезій І. Франка займають випадки антономазії, яку О. Потебня визначив як: «витіснення означуваного епітетом» [4, 176], а умови її доцільності і поетичності полягають: «у тому, щоб вона і для мовця і для слухача була зрозуміла, тобто легко замінювала конкретним чином складні ряди думок» [4, 177]. Антономазія є засобом художньої мови, у результаті використання якого виникає абсолютно новий клас імен, що володіють унікальними структурно-семантичними характеристиками, при цьому: «семантична структура фрази не скорочується й не збіднюється ... (пропуск), все одно зберігає необхідну інформативність. Через антономазію епітетна структура також залишається дуальною та двокомпонентною ... Означуване залишається структурним компонентом, незримо присутнє в антономазії, легко поновлюється в уяві» [2, 120].

Так, у збірці поезій «З вершин і низин» І. Франко, серед розмаїття інших тропів і фігур, не менш як 64 рази застосував антономазію.

Поезія «Думи, діти мої...» із циклу «Веснянки» містить вищезазначений троп:

Там ви, думи, летить,

Слабосилих кріпить,

В горя й сумніву змріє

Лийте радісний світ! [6, 35].

Поет вдався до архітектонічно неповної епітетної структури «слабосилих». І. Франко таким чином акцентує увагу реципієнта саме на пріоритетному значенні для висловлювання якості означення, а означуване вже опиняється на другому плані. Ця епітетна структура творить експресивний образ народу який знесилюється духом, втомлюється у важкій боротьбі і піддається сумнівам.

У поезії «Товаришам» із циклу «Думи пролетарія» знаходимо приклад антономазійної епітетної структури:

І вашу добру славу оплюють

Брехнею, й вас полічать між злодії,

Отрутою, замучених, напоять,

Надії ясні жовчею затроять [6, 57].

У випадку цієї епітетної структури, упускаючи означуване, поет намагається підкреслити фізичний і моральний стан галицького суспільства. Цей троп функціонує для висловлення позиції ліричного героя, який доносить до реципієнта свою оцінку галицького життя, власних переживань, наголошуючи на негативних аспектах і спонукає до роздумів над долями людей.

Фрагмент поезії «Олі» із циклу «Знайомим і незнайомим» рясніє антономазійними епітетними структурами:

Тремтить в лахмітті, босе, на морозі,
Сльотою бите й гордуванням **ситих**, –
Огнем на серце капають ті сльози,
Той жаль **голодних, нищих і неврцитих** [6, 95].

Антономазійний епітет «**ситі**» творить образ заможних, забезпечених, зарозумілих людей, слугує для швидкого привернення уваги реципієнта. Для змалювання кризового становища простих селян поет застосовує ампліфікацію, три епітетні структури вищезазначеного типу: «**голодні**», «**нищі**» і «**неврциті**».

Поезія «Якось-то буде!» із циклу «Оси» вміщує вартісні антономазійні епітетні структури:

З голоду й нужди вмирає мужик,
Крадіж, рабунки, весь край – один крик.
Мати вбиває голодну дитину,
Батько кидає кохану родину,
В Росію, Молдавію тягнуть плачучії
На заробітки отарами люде...
Радьте, **розумні!** Рятуйте, **маючії!**
– *Якось-то буде! Якось-то буде!* [6, 101].

І. Франко у наведеному вище фрагменті поезії продовжує тему страждань простого селянства. Тут страждання і бідність людська вилилася в антономазійну епітетну структуру «**плачучії**», поет обрав саме таку форму її втілення з метою підвищення ефекту емоційного впливу на реципієнта. Далі у звертаннях також використані антономазійні епітети структури «**розумні**» і «**маючії**». У випадку означення «**розумні**» поет прагне донести реципієнту основну якість людини – розум, завдяки якій вона б допомогла іншим вийти із складної ситуації. Означення «**маючії**» об'єднує навколо себе більш широке коло понять, таке як достаток, певні привілеї, впевненість у завтрашньому дні.

Зустрічаються у творчості І. Франка і такі антономазійні епітетні структури, які повторюються, тут діє принцип повернення, завдяки якому вони встановлюють асоціативно-сміслові зв'язки між собою. Такими є означення «бідний» (9) і «святий» (6).

У фрагменті поезії «Поєдинок» із циклу «Профілі і маски» використовується дві антономазійні епітетні структури:

За волю люду, на котру ти важиш,
За хліб для **бідних**, за добро **обдертих**
Правдивий Мирон б'єсь, – а ти що скажеш? [6, 81].

Перед реципієнтом постають два красномовні мікрообрази людей «**бідних**» і «**обдертих**», які взаємопідсилюють один одного. Ці умовні картини виникли внаслідок симбіозу означення і означуваного, органічного поєднання якості і поняття.

Кілька разів у поетичних текстах, повторюючи означення «бідний», поет привертає увагу реципієнта до «робучого люду» і, разом з цим, висловлює стурбованість і співчутливе ставлення до їхньої долі.

Дещо меншою активністю вжитку у творчості І. Франка відзначаються повернення антономазійної епітетної структури «святий». Прикладом вживання цього антономазійного позначення є фрагмент поезії «Данилові Млаці» із циклу «Знайомим і незнайомим»:

Не все ще той **святий**, хто **богомільний**,
Ні той **високий**, хто ся вгору дує;
Не все нас сміх розвеселить **весільний**,
Ні розсльозить нас той, що все сумує [6, 90].

У наведеному вище фрагменті поетичного тексту, окрім антономазійної епітетної структури «святий», функціонують ще дві структури такого типу: «**богомільний**» і «**високий**», у всіх трьох якісні риси повністю витісняють поняття. У цьому випадку для творення багатогранного образу «святиого» важливу роль відіграє асоціативно-смісловий ланцюг самих епітетних структур, який вибудований за принципом від більшого до меншого.

Так, як у ранній ліриці І. Франка епітетні структури «святий» трапляються шість разів. Відповідно стає відчутним процес сакралізації.

Поетичні тексти Я. Каспровича, на відміну від текстів І. Франка, не володіють аж надто високою частотністю застосування антономазійних епітетних структур (25 випадків).

Фрагмент поезії XXI із циклу „Z chałury” вміщує яскравий приклад застосування антономазії:

*Lecz już późno, sen klei źrenicę...
Ach! a może... Panie! chroń od złego...
Tak, maszyna urwała tu nogę... [8, 33].*

Поет використовує антономазійну епітетну структуру «*zle/y*», де прослідковується посилення символічного змісту, через яке зростає висока варіативність сполучування означення з багатьма поняттями. Я. Каспрович у цьому випадку спонукає реципієнта до роздумів, до самостійного розкриття значення тропа. Означення «*zle/y*» набуває самостійного характеру і перетворюється на символ.

Ще одним прикладом застосування антономазії у поетичних текстах Я. Каспровича є фрагмент поезії IX «Więc cóż?» із циклу «Z padole walki»:

*A wy, pożądań obryzgawszy pianą
Nagą ich czystość, pobożni cynicy,
Rzucicie drachmę, łzą nieszczęsnych zlaną,
W cześć swemu bóstwu i swoim kapłanom?! [9, 40].*

Антономазійна епітетна структура «*nieszczęsni*» вживається для заміни назви персонажа домінуючою рисою і володіє чіткими образними властивостями.

Антономазійна епітетна структура із фрагменту поезії «U piramidy Cestyusza. Cieniom Shelley'a» із циклу «Sny s marzenia» володіє потужним емоційно-експресивним потенціалом:

*Skarłowaciały rodzie Prometeja!
Nie drzyj, gdy brwi swe ściąga Gromowładny!
Czemu powieki bezsilność ci skleja?
Czemu nie widać w tobie siły żadnej? [10, 60-61].*

Використовуючи антономазійне позначення «*Gromowładny*» замість імені «Зевс», Я. Каспрович прагне підкреслити, перш за все, всеохоплюючу силу, міць і могутність божества. Словник Г. Щеглова, В. Арчер подає таке твердження: «він вважався управителем всіх небесних явищ і насамперед грому і блискавок; його поширені епітети «громовержець» і «хмарогонитель» [7]. Тут антономазія є набагато ціннішою за звичайну епітетну структуру, адже в уяві реципієнта відбувається чуттєво-розумове відтворення образу і його внутрішньої форми.

Аналіз поезій дозволяє зробити висновок, що антономазійні епітетні структури в поезіях І. Франка і Я. Каспровича вказують на якості об'єктів, таким чином, окрім ідентифікуючої функції виконують інформативну.

Антономазійні епітетні структури сприяють економії мовленнєвих засобів, тому що вони складаються тільки з означення. Проте, це тільки з архітектонічної точки зору, адже епітетні структури такого типу значно розширюють асоціативне поле висловлювання, сприяють творчим пошукам реципієнта, символізації тканини твору, є конструктивним елементом у творенні художніх образів і надають висловлюванням лаконічності й прозорості.

Також, проведені зіставлення дозволяють стверджувати, що частка антономазійних епітетних структур у поетичних текстах І. Франка за кількістю перевищує частку відповідних епітетних структур у поетичних текстах Я. Каспровича більш, ніж у двічі (І. Франко – 64, Я. Каспрович – 25). Отже, поетичні тексти І. Франка зі значним відсотком антономазії відзначаються високою активністю залучення реципієнта до інтелектуальної діяльності, мають потужний експресивний заряд, влучно і вичерпно передають задум поета.

Відмінним також є те, що І. Франко використовував принцип повернення антономазійних епітетних структур («бідний» – 9 і «святий» – 6). Отже, епітетні повернення сприяють акцентуванню уваги реципієнта на певному об'єкті, психологізації смислового і емоційного посилання, вираженню ритмічної організації та зв'язності поетичного тексту.

Індивідуальний стиль у спільній художній концепції розділяє і водночас об'єднує поетів. Без цього є неможливим літературний процес, що полягає у творчому змаганні митців, які мають спільні художні зацікавлення.

Проведені дослідження свідчать про можливість використання результатів дослідження в лекційному курсі літературознавства та при вивченні поетичної спадщини І. Франка і Я. Каспровича.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямку полягають у дослідженні явища антономазії протягом усієї творчості І. Франка і Я. Каспровича.

Список використаних джерел

1. Ващенко В. Епітети поетичної мови Т. Г. Шевченка : словник-показчик : учб. посібник / В. С. Ващенко. – Дніпропетровськ : ДДУ, 1982. – 84 с.

2. Волковинський О. Поетика епітета : [монографія] / Олександр Волковинський. – Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2011. – 350 с.
3. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика / Володимир Домбровський. – Дрогобич : Видавнича фірма „Відродження», 2008. – 488 с.
4. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня; [сост., авт. вступ, ст. и коммент. А. Б. Муратов]. – М. : Высшая школа, 1990. – 342, [2] с.
5. 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.
6. Франко І. Я. Зібрання творів: у 50-ти томах / Іван Франко ; ред. Н. Л. Калениченко. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. I. : Поезія. – 501 с.
7. Щеглов Г., Арчер В., Мифологический словарь / Геннадий Щеглов, Вадим Арчер. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.litmir.net/br/?b=128523>
8. Kasprowicz J. Dzieła poetyckie wyd. zbior. w 22 tomach / Jan Kasprowicz ; pod red. L. Biernackiego. – Т. I. : Liryki. – Lwów : Towarzystwo Wydawnicze Warszawa: E. Wende i Sp. (T. Hiż i A. Turkuł), 1912. – 470 s.
9. Kasprowicz J. Dzieła poetyckie wyd. zbior. w 22 tomach / Jan Kasprowicz ; pod red. L. Biernackiego. – Т. III. : Liryki. – Lwów : Towarzystwo Wydawnicze Warszawa: E. Wende i Sp. (T. Hiż i A. Turkuł), 1912. – 318 s.
10. Kasprowicz J. Dzieła poetyckie wyd. zbior. w 22 tomach / Jan Kasprowicz ; pod red. L. Biernackiego. – Т. IV. : Liryki. – Lwów : Towarzystwo Wydawnicze Warszawa: E. Wende i Sp. (T. Hiż i A. Turkuł), 1912. – 380 s.

Summary. The article is devoted to the research of epithet structures of antonomasia in the poetic texts of I. Franko and of J. Kasproovich. The comparative analysis of typological similarities and differential features of the epithet system is done. The specificity of usage of epithet structures of antonomasia and mechanisms of reaching its expressivity are considered.

Antonomasia is that figure of speech that employs a suitable epithet or appellative to cite a person or thing rather than the original name. These names have the unique structural and semantic descriptions. The semantic structure of the phrase does not shorten and impoverish, however keeps the necessary self-descriptiveness. The epithet structure by means of antonomasia also remains dual and double-base.

The epithet structures of antonomasia in the poetries of I. Franko and J. Kasproovich point out at the quality of objects, thus, execute an informative function besides an identifying one.

The epithet structures of antonomasia assist the saving of speech figures, because they consist only of the defining. However it is only from the architectonic point of view. In fact the epithet structures of such a type extend the associative field of expression, assist the creative searches of the recipient and symbolizing the texture of the work. They are a structural element in creation of images and give the expressions brevity and clarity.

Also, the amount part of the epithet structures of antonomasia in the poetic texts of I. Franko exceeds the part of the corresponding epithet structures in the poetic texts of J. Kasproovich more than twice (I. Franko – 64, J. Kasproovich – 25). The distinguishing feature is the using by I. Franko the principle of return of epithet structures of antonomasia (“poor” – 9 and “saint” – 6). Individual style in the common artistic conception divides and at the same time unites poets. The literary process, which consists in the creative competition of artists who have common artistic interests, is impossible without it.

Key words: antonomasia, epithet structure of antonomasia, trope, I. Franko, J. Kasproovich.

Отримано: 24.08.2014 р.

ГАСТРОНОМИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО

Стаття присвячена осмисленню соціокультурної функції кулінарних реалій в ранніх п'єсах О. М. Островського, що розширює уявлення про культурно- побутовий контекст драматургічних творів та відкриває нові можливості для осмислення епічних тенденцій драматургічного тексту. Розглядаються такі складові кулінарних реалій, як їжа та напої, трапеза, кулінарний антураж.

Ключові слова: образи їжі та пиття, кулінарний антураж, соціальна коннотація, субкультура купецтва.

До настоящего времени вопрос о художественной значимости гастрономических образов в ранней драматургии А. Н. Островского внимание исследователей практически не привлекал. Ведущие островсковеды (А. И. Журавлева, И. А. Овчинина, А. Ю. Садофьева и мн. др.) преимущественно рассматривали такие детали быта, как внешнее убранство дома, предметы интерьера, костюм, транспорт и прочее [3; 9; 15].

Недостаточная изученность кулинарных реалий в художественном мире А. Н. Островского обуславливает актуальность данной статьи, цель которой осмыслить социокультурные функции еды и питья в пьесах раннего периода творчества писателя.

К первым драматургическим произведениям А. Н. Островского относятся пьесы «Семейная картина», «Свои люди – сочтёмся!», «Утро молодого человека» и «Неожиданный случай». Предполагается рассмотреть функционирование кулинарных реалий в первых трех пьесах.

Подчеркнем, что становление Островского-писателя связано с гоголевским направлением в литературе 40-х гг. XIX ст. – натуральной школой. Писатели «гоголевского направления» в физиологических очерках активно проявляли интерес к повседневной жизни человека: быту, самым простым и обыденным делам. Именно переход от героя к среде становится ведущей особенностью русских физиологий, содействующих развитию реалистической эстетики в литературе. Прозаические опыты молодого Островского также тяготели к объективному бытописанию, что, несомненно, дает право говорить об их преемственных связях с физиологическим очерком. В «Записках Замоскворецкого жителя» писатель сосредоточивает внимание на детальном воспроизведении бытовой культуры замоскворецкой жизни. Он «описывает Замоскворечье в праздник и в будни, в горе и в радости, описывает, что творится по большим длинным улицам и по мелким, частным переулочкам» [10, 17].

Поэтика физиологического очерка оказала непосредственное влияние и на раннюю драматургию А. Н. Островского. В своих пьесах он воспроизводил бытовые подробности, ведущие к ослаблению сценического действия и усилению эпического компонента в драматургических произведениях. Однако, в отличие от эпического рода литературы, драматург пользовался лишь частью предметно-изобразительных средств. Гастрономические образы как часть предметного мира преимущественно входят в диалогическую структуру его произведений, в которой, по мнению Н. В. Глущенко, «эксплицирована тесная связь с обстановкой, в которой происходит общение» [1, 15].

Купечество имело особый уклад жизни и поведения, свои сложившиеся социокультурные традиции. Устойчивость, консерватизм его бытовых норм отчетливо проявились в культуре питания. Известно, что детство и часть юности Островского прошли в центре Замоскворечья, где он постигал купеческий быт во всем его многообразии. По словам создателя биографического труда об Островском В. Я. Лакшина, будущий писатель наблюдал, как бородатые купцы «любили говорить о варке варенья и солке огурцов, <...> заготавливали впрок солонину, покупали годовые запасы рыбы, меду и капусты <...> чай пили только с медом да с изюмом <...> пекли пироги, ужинали «туго-натуго», рано ложились спать» [6, 21]. Кулинарные традиции замоскворецкого купечества нашли отражение в ранней драматургии А. Н. Островского.

Гастрономические образы понятие широкое; оно включают в себя пищу и напитки, трапезу и кулинарный антураж. Рассматривая эти составные в обозначенной последовательности, выделим два основных лексико-семантических поля еды в ранних пьесах драматурга: пища и напитки. Из них лексика с семантикой «еда» содержит 79% от общего количества лексических единиц, тогда как лексике с семантикой «напитки» отводится всего лишь 21%.

В первую очередь, еда в ранних пьесах драматурга выступает средством воссоздания национальной гастрономической традиции, являющейся частью патриархальной культуры. Пищевые подробности характеризуют купеческую среду как хранительницу русской национальной кухни. В диалогах действующих лиц в пьесах «Семейная картина», «Свои люди – сочтёмся!» и «Утро молодого человека» упоминаются различные названия блюд и напитков, присутствующие в их рационе питания: *пироги, ватрушки, драчена, калачи, спаржа, соленье (огурцы, капуста), селедка, соус с подливкой, гусь жареный, щи с солониной, поросенок, чай, вино (лафит, мадера, шампанское), водка (бальсанец, мадера), пунш*. Эти кушанья и напитки были традиционными для купеческой трапезы. Введение в драматургический текст такого количества статистических и этнографических данных позволяют увидеть признаки «документальности» [8, 116], свойственные жанру физиологий.

Трапеза – это особая субкультура купечества с определенным знаковым содержанием и распределением ролей. Составными элементами трапезы является ритуал (время и место употребления пищи, прием гостей, торжественные события и праздники), церемониал (ряд кулинарных действий и изъятий символического характера) и этикет (строго регулируемые нормы и правила поведения за столом). В ритуалах купеческой трапезы реализовывалась система основных ценностей купеческого сословия, ориентировавшегося на сохранение патриархальных традиций.

Одной из таких патриархальных констант являлась «домашняя еда», которая объединяла семью и родственников за одним столом. Старшее поколение купцов принимало пищу три раза в день: на завтрак в семье Большовых было принято пить *чай ... и ватрушку* [11, 87]; около двух часов плотно обедали; в восемь часов вечера ужинали. Во время еды существенную роль играл комплекс ритуальных действий. Одно из них – последовательность подачи блюд. Ключница из пьесы «Свои люди – сочтёмся!» вначале подает хозяину дома на обед *холодного поросенка*, затем *щи с солониной, жареного гуся* и на сладкое *дрочёну* [11, 119]. Один из первых русских кулинаров В. А. Левшин в книге «Русская поварня» обращал внимание на очередность блюд, состоящую из четырех подач: «холодные ества, горячее или похлебки, взвары и жареное, и пирожки» [7, 1].

Ритуал как один из элементов трапезы неизменно связан с приемом гостей. М. И. Лавицкая, изучавшая повседневную жизнь купечества Орловской губернии, отмечала, что хождение в гости и приглашение гостей было наиболее приятной и доступной формой «межсемейного общения, освещенное древним обычаем гостеприимства» [5, 34]. Свое хлебосольство купцы проявляли в угощении важного гостя хорошим напитком и закуской.

Среди напитков, упоминаемых в ранних пьесах А.Н.Островского, следует выделить чай. Обычай русского чаепития 40-50-х гг. XIX ст. подробно воссоздан драматургом. Именно в это время происходило быстрое распространение чая во всех слоях русского общества и, прежде всего, среди купечества. В. В. Похлебкин писал, что чай в значительной степени благодаря Островскому стал считаться купеческим напитком, «хотя в действительности он был с середины XVIII ст. и до сер. XIX ст., <...> преимущественно, а иногда исключительно дворянским» [12, 279].

Примечательно, что у Островского зафиксирован целый церемониал купеческого чаепития, в котором главным атрибутом выступал большой красивый русский самовар, из которого Степанида Трофимовна («Семейная картина») и Аграфена Кондратьевна («Свои люди – сочтёмся!») разливают чай своим домочадцам и гостям. В чайный антураж включены также большие фарфоровые плоские блюда, именуемые плошками:

Степанида Трофимовна. (Ширялову): батюшка, выкушайте, что за счеты!

Ширялов. Плошечку пропустить можно-с. [11, 77]

Заметим, что пить из блюда считалось крайне вульгарным в дворянском обществе, однако для купцов это была норма, ставшая традицией. Купцы и купчихи в пьесах пьют чай *вприкуску с ватрушками, пирогами», вареньем, медом, сахаром*.

Чаепитие выполняло важные функции: во время него решались деловые вопросы или возникла душевная беседа. «Угощение чаем в патриархальных семьях, по словам Н. М. Ядринцева, «доведено до утонченности, это целый этикет, хозяйка после первой чашки упрощает гостя или гостю, гость должен отказываться. Он накрывает чашку и кладет кусок сахара наверх. Только в высшем кругу вошло уже в обыкновение класть ложечку в стакан» [17]. Персонажи в пьесах Островского соблюдают и чтят правила бытового поведения:

Степанида Трофимовна. Чайку не хотите ли, Парамон Ферапонтыч?

Ширялов. Покорно благодарствуйте. <...> Сейчас пил, матушка, сейчас пил.

Антип Антипыч. С нами-то за компанию [11, 77].

Потчуж своих визитеров дорогим чаем, замоскворецкие купцы решали вопросы женитьбы либо совершали деловые сделки. Аграфена Кондратьевна из пьесы «Свои люди – сочтёмся!», желая встретить сваху надлежащим образом, приказывает ключнице Фоминишне немедленно поставить самовар: *Поди-ко вели нам, Фоминишна, самоварчик согреть* [11, 92].

Во время чаепития купчиха располагает сваху к доверительной беседе, в атмосфере которой договаривается насчет выгодного жениха для дочери. В «Семейной картине» Степанида Трофимовна, уговаривая потенциального зятя, купца Ширялова, выкупать чашечку чая, пытается во время чаепития привлечь внимание к своей дочери как потенциальной невесте.

«Домострой» устанавливал строгую иерархию межличностных отношений во время приема гостей; учитывались социально-статусные и коммуникативные различия: пол, возраст, степень знакомства. Так, необходимым действием, подчеркивающим уважительное отношение к важному гостю, считалось предложить ему место подальше от самовара. Самому же хозяину причиталось сидеть возле чайного прибора и разливать чай. В пьесе «Семейная картина» купцу Ширялову также оказывают такое почтение, из-за чего он постоянно подвигается в сторону Пузатова, чтобы тот услышал его [11, 79].

Застольный этикет регулировал поведение и самих гостей. За столом им надлежало в первую очередь справиться о здоровье хозяина.

Устинья Наумовна. Здравствуй, Аграфена Кондратьевна, как встала, ночевала, все ли жива, бралиянтовая? [11, 92]; а затем похвалить хозяйку и с благодарностью отведать предложенные ему кушанья и напитки:

Степанида Трофимовна. Выкушайте <...> чашечку!

Ширялов. Много доволен, Степанида Трофимовна, много доволен [11, 77].

Не без влияния Островского тема купеческого чаепития нашла широкое отражение не только в литературе, но и в русском изобразительном искусстве: картинах В. Г. Петрова «Чаепитие в Мытищах» (1862 г.), И. Кудрина «Купец, пьющий чай» (1869 г.), Б. Кустодиева «Купчиха за чаем» (1918 г.) и др.

Наряду с чаем в пьесах драматурга присутствует и лексико-семантический ряд микрополя алкогольные напитки: водка, вино, шаманское, пунш. Употребление спиртного было весьма характерным для русского купечества. Алкоголь принимали в любое время суток и по любому поводу. Одним из национальных и традиционных напитков являлась водка, которая имела в старой Московии различные наименования: хлебное вино, рябиновка, ерофеич. Таковыми в основном называли неочищенные настойки, потребляемые в повседневной жизни. Именно такой хлебной настойкой, бальсанцем, угощает пришедшую сваху Аграфена Кондратьевна в комедии «Свои люди – сочтёмся»: *Фоминишна: А, я, матушка, вот что думаю: не пригоже, ли, будет подать бальсанцу с селедочкой?* [11, 93].

В «Семейной картине» Пузатов с Ширяловым весело проводят время, выпивая сначала по несколько чашек чая, затем водку, а после нее уже принимались за пунш. В своих воспоминаниях И. В. Кулаев писал: «купец того времени любил повеселиться нараспашку, по-своему, в теплой своей купеческой компании, зело хорошо выпить, в беседе не стесняться в выражениях – вроде всем известного тогда томского купца Евграфа Ивановича Кухтерина» [4, 238].

Помимо будничных напитков в драматургическом тексте А.Н.Островского упоминаются и те, которые подавались в купеческих семьях по особому поводу. Речь идет о шампанском, весьма дорогим и изысканным вине. Таким поводом в семье Большовых становится помолвка Липочки с Подхалюзиним. На радостях Самсон Силыч приказывает ключнице принести шампанское, чтобы поздравить будущих молодоженов:

Большов. Да подай-ко ты нам бутылочки шипучки!

Фоминишна. Сейчас, батюшка, сейчас! [11, 136].

Особый интерес в данной пьесе вызывает и лексика с семантикой «напитки», которые использовались в лечебных целях. Так, еще В. А. Лакшин писал, как в Замоскворечье «беседовали за <...> стаканчиком «пунштিকা» бородатые купцы <...> Здесь от всех болезней лечились банькой да полустофом ерофеича, настоянного на красном перце» [6, 21]. О таком действенном методе лечения, основанном на употреблении пунша, известного купеческого напитка, занимающего едва ли не первое место после водки, рассказывает Ширялов: *Дай-ка, думаю, я в баню схожу. Вот и пошел, сударь ты мой, да винца послал купить полиштофчика, <...> красного перцу стручкового два стручка...*

Степанида Трофимовна. Что ж, батюшка, бывает. Вот у меня Антипушка все пуншом лечится [11, 77].

Пищевые реалии выступают в пьесах и как способ репрезентации православного сознания купеческого сословия. Купеческая семья Большовых чтит религиозные праздники и соблюдает посты. Аграфена Кондратьевна впрок делает заготовки на зиму, чтобы в период запрета скоромной пищи было чем разнообразить домашнее меню. Она квасит *соленые огурчики*, печет *дрочёну*, постное блюдо, приготовленное из овощей [11, 150; 119]. Для старшего поколения было очень важно, чтобы и их дети соблюдали религиозные праздники. При выборе жениха для своей юной сестры купец Пузатов советует обратить внимание именно на того, кто *в мясоед луком пахнет, а*

в пост-то так просто ужасть [11, 72]. Обильное употребление лука в постные дни объясняется тем, что к основным рыбным блюдам подавали приправу «мурцовку». «Это была мелко тертая «злая» редька, с резаным репчатым луком, толченым чесноком и солью, которую заливали холодной водой и добавляли сметану» [2, 80]. Степанида Трофимовна убеждена, что человек, который *по постам скоромное лопает*, ни в коем случае не может быть ее зятем [11, 73]. Купчиха предлагает дочери пригладеться к набожному купцу Ширылову: он *великим постом и чаю не пьет с сахаром – все с медом либо с изюмом* [11, 74]. Известно, что чай с сахаром исключался в постные дни; вместо него употребляли мед или изюм.

Таким образом, еда и напитки, активно включенные Островским в речь действующих лиц, позволяют сделать вывод: старшее поколение купечества стремилось сохранить те кулинарные традиции, которые являлись частью национальной патриархальной культуры.

Однако, для драматурга важно было показать происходящее разрушение сложившихся веками традиций. Репрезентантом авторской мысли выступает младшее поколение, ориентировавшееся на европейскую моду не только в костюме, но и в своих пищевых предпочтениях. Благодаря реформам Петра I отечественная кухня постепенно утрачивала исконно «русский национальный характер» и открыто, «а подчас демонстративно порывала с русскими национальными традициями» [13, 90]. Проникновение европейской кулинарии в русскую происходило двумя путями. В первую очередь, за счет появления в России огромного количества иностранных поваров, которые пользовались у купеческой молодежи большим спросом, и посредством перевода западных кулинарных рецептов на русский язык. Популярными продуктами на столах нумеришей купцов (Липочки, Недопекина, Матрены Савишны и Марьи Антиповны) становятся разнообразие экзотические продукты, привезенные из-за рубежа, в частности *спаржа, дичь*, [11, 162]; из напитков – французские, португальские, итальянские вина.

Изменяется отношение «золотой купеческой молодежи» и к ритуалу трапезы. Прежде всего, это касается времени и места приема пищи. Так, в драматическом этюде «Утро молодого человека» купчик, желая приобщиться к

дворянскому образу жизни, полностью изменяет свой распорядок дня. В отличие от старшего поколения купцов молодой человек спит допоздна, и, соответственно, завтракает около двух часов, как того требовала мода. Друг Недопекина учит его, в какое время нужно принимать пищу:

Лисавский. Положи ты себе за правило: завтракать в час, обедать в четыре. Все порядочные люди так делают.

Недопекин. Разве все в час завтракают?

Лисавский. Да разумеется, что все [11, 162].

Взгляды дяди и племянника расходятся и по поводу места трапезы. Известно, что вплоть до проведения петровских реформ купцы всегда обедали у себя дома, где их ожидала супруга за большим столом. Трапезничать же за пределами дома считалось крайне неприличным. Представители купеческого сословия «гнушались площадною, уличною, трактирною жизнью, особенно молодым людям, благородно рожденным и воспитанным, она ставилась в преступление, а обедать даром у тетюшек, у дядюшек, даже у приятелей родственников или коротко знакомых было обязанностью» [14, 114]. Однако, уже в начале 30-х гг. XIX ст. трактиры становятся основным местом сбора золотой купеческой молодежи. Именно поэтому Смуров ставит в упрек своему «культурному племяннику» посещение таких мест: *Из трактиров не выходит, по рощам шампанское пьет* [11, 166].

Липочка из пьесы «Свои люди – сочтемся!» мечтает о встрече с женихом на купеческом собрании: *Приедешь в собранье али кому на свадьбу <...> вдруг подлетает кавалер: Удостоите счастья, сударыня!* [11, 86]. Купеческое собрание, его еще называли купеческим клубом, являлось «одной из кулинарных достопримечательностей Москвы» [16, 15]. В этом месте готовили иностранные блюда, пользовавшиеся большой популярностью среди замоскворецкой молодежи.

Таким образом, в ранних пьесах Островского гастрономические образы выступают объектом вещного мира с элементом физиологичности и одновременно социокультурным микроидентификатором «своего» – «чужого» в патриархальном мире замоскворецкого купечества.

Список использованных источников

1. Глущенко Н. В. Драматический диалог как дискурсивная практика (А. Н. Островский, А. П. Чехов, Д. Хармс): автореф. ... канд. филол. наук / Н.В. Глущенко. – Тверь, 2005. – 22 с.
2. Гончаров Ю. М. Купеческая семья второй половины XIX – начала XXв. (по материалам компьютерной базы данных купеческих семей Западной Сибири) / Ю.М. Гончаров. – Барнаул : Изд-во Алтайского университета, 1999. – 244 с.
3. Журавлева А. И. А. Н. Островский-комедиограф / А.И. Журавлёв. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1981. – 216 с.

4. Кулаев И. В. Под счастливой звездой. Воспоминания / И.В. Кулаев. – М. : Русский путь, 1999. – 296 с.
5. Лавицкая М. И. Повседневная жизнь купечества орловской губернии XIX – н. XX в. / М.И. Лавицкая // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009 . – № 4. – С. 30 –39.
6. Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский / В.Я. Лакшин. – М. : Искусство, 1982. – 568 с.
7. Левшин В. А. Русская поварня / В.А. Левшин. – М., 1986. – 238 с.
8. Манн Ю.В. Человек и среда (Заметки о натуральной школе) / Ю.В. Манн // Вопросы литературы. –1968. – № 9. – С. 116.
9. Овчинина А. И. Этапы творчества А. Н. Островского: Эстетика национального быта и характера: дисс. ...докт. филол. наук / А.И. Овчинина. – М., 2002. – 356 с.
10. Островский А. Н. Записки замоскворецкого жителя / А.Н. Островский // Художественная проза. Пьесы. – М. : Правда, 1987. – 512 с.
11. Островский А. Н. Полн. собр. соч.: в 12 т. / А.Н. Островский. – М. : Искусство, 1973. – Т.1. – 587 с.
12. Похлебкин В. В. Из истории русской кулинарной культуры / В.В. Похлебкин. – М. : Центрполиграф, 1996. – 449 с.
13. Похлебкин В. В. Русская кухня / В.В. Похлебкин. – М. : Центрполиграф, 1983. – 316 с.
14. Рабинович М. Г. Очерки этнографии русского феодального города. Горожане, их общественный и домашний быт / М.Г. Рабинович. – М. : Наука, 1978. – 328 с.
15. Садофьева А. И. Культурно-бытовые детали художественного текста в сопоставительном изучении: на материале английских переводов произведений Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. Н. Островского: дисс. ... канд. филол. наук / А.И. Садофьева. – М., 2009. – 171 с.
16. Ципринус (О. А. Пржецлавский) Калейдоскоп воспоминаний / Ципринус (О. А. Пржецлавский). – М., 1984. – Вып. 1. – С. 15-16.
17. Ядринцев Н. М. Сибирское хлебопечение / Н.М. Ядринцев // Восточное обозрение. – М., 1893. – 9 мая.

***Summary.** The article is devoted to the comprehension of social-cultural function of the culinary realities in the early plays of A. N. Ostrovsky. It extends the picture of cultural and welfare context of dramaturgic works and opens new possibilities for the comprehension of epic tendencies of the dramaturgic text. The object of the examination are the early plays of the A. N. Ostrovsky such as “The Family Picture”, “It’s all among family” and “The Morning of the Young Man”. On the basis of these texts it’s analyzed the culinary segments as the social-cultural signs of the “Ours-Theirs” that reveal the peculiarities of the patriarchal world of the merchants. The descriptive, comparative, historical and social-cultural scientific methods are used. Things as social-cultural signs allow tracing changes in merchant clothes and they help to divide the heroes of the play into two types: the type of the patriarchal merchant who try to save the traditions of the XVIII century and the type of the merchant young people who ignore traditions and are oriented on the culture of the West.*

There are examined such components of the culinary realities as food and drinks, meal, culinary environment. During the examination of these components in the marked sequence, it is selected two basic lexical-semantic fields of the meal in the early plays of dramatist: food and drinks. The vocabulary with the semantics of the «meal» contains 79% from the general amount of lexical units, while to the vocabulary with the semantics of the «drinks» takes just 21%. It is proved that the appearances of meal in the dramaturgic plays function as the microidentifactor of the merchant culture from the one side, and from the other side, – they create the physiological traits to the artistic world of A. N. Ostrovsky. The attention is paid to the fact that the author doesn’t use the unfolded descriptions of the food’s segments due to the dramaturgic sort of literature

***Key words:** appearances of the meal and drink, culinary environment, social connotation, the subculture of the merchants.*

Отримано: 25.07.2014 р.

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРІВ ЛІРИЧНОЇ ПРОЗИ

У статті розглянуто епічну формальну та ліричну семантичну організацію ліричної прози з позиції її метажанрової природи. На матеріалі творчості Г. Хоткевича, А. Любченка, О. Довженка, В. Стефаніка простежено взаємовплив епічного та ліричного начал у метажанрі, його реалізацію на архітектонічному та композиційному рівнях, домінанту ліричної семантичної організації.

Ключові слова: лірична проза, архітектоніка, композиція, метажанр, повтор.

Лірична проза – явище досить динамічне й не підвладне впливу традицій у сенсі жанрової спадковості. «Складне переплетіння різних настроїв, переживань, а разом з ними взаємодія деталей довколишнього світу, покликаних показати джерело зародження почуттів, виявити основну сутність душевних пошуків, пізнати глибинне їх значення й складає основу композиційної побудови творів ліричної прози» [6, 106]. Вільна й у той же час досить складна композиція лірико-прозового твору підпорядковує своїм потребам наявні прозові жанри, підлаштовуючи їх під власні закони, або шукає нові форми, такі, як етюд, нарис, акварелька, фантазія тощо. Деякі з них перейшли з публіцистики й навіть із дотичних видів мистецтва. Щоразу трансформуючись під впливом потужного ліричного струменя в нові жанрові різновиди, лірична проза вимагає добору композиційних прийомів, які найбільш вдало регулюють системні відношення змісту й форми, гармонізують ліричний та епічний первні в одному творі. Таким чином, відбувається своєрідне «накладання» нового художнього матеріалу на наявні композиційні схеми, визначаються особливості жанрових трансформацій.

Лірична проза протягом періоду розвитку сприяла появі нових жанрів та оновленню вже наявних із додаванням уточнення «ліричний»: лірична повість, лірична новела, ліричний роман тощо. Через їх близькість до традиційних епічних жанрів, а також відсутність належним чином розробленої теорії з цього питання, багато вчених не вважають їх ліричною прозою. Наприклад, існування ліричного роману визнають лише деякі вчені, зокрема з цим погоджується А. Ельяшевич, В. Днепров, Н. Римар. Натомість Е. Бальбуров та С. Ліпін заперечують цю думку. Зокрема, Е. Бальбуров слушно вважає, що ліризм притаманний у тій чи іншій мірі будь-якій прозі в цілому. Проте, у більших жанрових формах ліричний компонент не може превалювати, адже тоді втрачається характерна епічна основа – об'єктивність і панорамність. Тому дослідник не відводить ліричній прозі окремого місця серед літературних родів і вважає її жанром [1, 178].

Натомість В. Днепров стверджує, що у ХХ столітті «місце прозового роману все більше посідає роман, заснований на суперечливому поєднанні прозової та поетичної реальності» [3, 173]. Ілюстрацією різниці в поглядах двох дослідників є їх характеристика чеховської прози. Якщо Е. Бальбуров вважає її психологічною [1, 37], то В. Днепров назвав письменника «одним із великих зачинателів ліричної прози ХХ століття» [3, 514]. Отже, дослідники мають розбіжні думки щодо жанрової специфіки ліричної прози, як і щодо ліричної прози в цілому. Підтримуємо думку про існування ліричної прози, вважаючи її окремим метажанром.

Із розвитком метажанру зріс і ступінь ліричності творів, не обмежених суворою структурою. Література ХХ століття спричинилася до появи нових жанрових форм і засобів зображення. Особливо важко з'ясувати роль ліричного начала у великих жанрових формах – повістях і романах. Цим пояснюється така неоднозначна позиція літературознавців щодо існування ліричного роману. Що стосується менших жанрів – тут ситуація набагато простіша, адже однією з ознак ліричної прози, як і ліричного роду зокрема, є якраз невеликий обсяг, який дозволяє досягнути найвищої емоційної сконденсованості, характерної для означеного метажанру. На думку Г. М. Поспелова, будь-яка лірична оповідь має бути короткою: «...для того, щоб оповідь виявилася все ж таки ліричною (навіть не ліро-епічною), необхідно, щоб вона була дуже короткою і при своїй стислості відчутно експресивною, а крізь усе це – приховано медитативною» [8, 159]. Хоча і тут є своєрідні «підводні камені» – не кожен невеликий за обсягом твір можна вважати ліричною прозою, адже варто зважати на композиційні особливості, які впливають на зміст і форму твору.

Аналіз композиційних особливостей жанрів ліричної прози враховує різні аспекти. Необхідно передусім простежити зв'язок між зовнішньою та внутрішньою структурами тексту. Зовнішня композиція співвідноситься з архітектонікою, яка впливає на внутрішню та зумовлює використання тих чи інших композиційних прийомів. Їх поєднує спільна мета ліричної прози – заглиблення в емоційну сферу автора, переживання разом з ним спогадів або актуальних вражень, а також викликаних ними роздумів. Відбувається своєрідне проникнення у свідомість, яка

має складну нелінійну структуру, отже, складністю буде вирізнятися й архітектоніка ліричної прози, а композиція матиме фрагментарний характер. Переживання ліричного суб'єкта можуть бути короткотривалими або довготривалими, залежно від цього обсяг лірико-прозових творів коливатиметься.

Звичайно, ліричні повісті й романи більші за обсягом, частіше за все вони відзначаються наявністю фабули, хоча це не є константою ліричної прози (наприклад, більш-менш хронологічне відтворення спогадів про дитинство, яке все одно переривається часовими зсувами та роздумами ліричного суб'єкта, наявне у певних частинах ліричного роману «Таємниця» Ю. Андруховича, у кіноповісті «Зачарована Десна» О. Довженка та ін.). Натомість поезії в прозі та їх трансформації можуть мати як фабульний («Білі вівці», «Доля молоденької музи» М. Яцківа, «Хвиля», «Морське серце» Дніпрової Чайки та ін.), так і безфабульний характер («Амбіції», «Моє слово» В. Стефаника, «Там зірки пробивались» О. Кобилянської та ін.). Залежно від наявності чи відсутності фабули змінюється й співвідношення епічного та ліричного компонента, а також і композиція твору.

Справді традиційний і характерний для ліричної прози жанр – це поезія в прозі. Саме вона є своєрідним «обличчям» метажанру, інколи навіть усю ліричну прозу зводять лише до поезій у прозі. Внутрішня композиція поезій у прозі визначається особливостями взаємозв'язку ліричного суб'єкта і можливих суб'єктів мовлення (згідно з термінологією Б. Кормана), своєрідністю конфлікту й сюжету, а зовнішня – архітектоніка – об'ємом твору й членуванням на абзаци. Саме архітектоніка тут слугує засобом акцентування, за допомогою абзацного поділу автор спрямовує сприйняття читача, поступово нарощує або знижує емоційну напругу.

Майстерно використовував особливості поезій у прозі задля увиразнення емоційного малюнку В. Стефаник. «Художнім відкриттям Стефаника було його монументальне мислення у формі мініатюри. Це також стало відкриттям потужної енергії художнього слова, яке робило великий вплив на читача» [4, 158], – стверджує І. Денисюк. Максимально сконденсовані поезії в прозі, незважаючи на малий обсяг, залишають значний слід, інколи навіть на підсвідомому рівні. Такий ефект досягається багато в чому завдяки частотному абзацному подрібненню. Фрагментарні, обірвані речення створюють ілюзію психологічного напруження ліричного суб'єкта, яке заважає його думці розгортатися лінійно, змушуючи щоразу починати нове речення з абзацу. Таким чином залучається потенціал парадигматичного зв'язку, наближаючи прозу до вірша. «У структуруванні на абзаци, – пише О. Бігун. – виявляє себе так звана надфразова єдність. Абзац починає ототожнюватись із смисловою одиницею в контексті прозового викладу твору. Відтак запис поезій у прозі в формі абзаців сприяв відтворенню закінченої думки як окремого художнього фрагменту» [2, 35].

Так побудована поезія в прозі В. Стефаника «Чарівник». Кожне нове речення починається з абзацу, більше того навіть одне речення розбивається на частини. Цей прийом наближає прозовий твір до віршованого тексту. Крім того, подібна архітектонічна особливість підкреслює автокомунікативний характер поезії в прозі, коли автор ніби передає повідомлення сам собі, внаслідок чого воно отримує додаткові сенси й здійснює сугестивний вплив не лише на автора, а й на читача. Посилення впливу відбувається за допомогою риторичних звертань та окликів:

*«Отак лежу я,
перегинаюся й перевиваюся стражучий всіма вічними муками,
поцілений тобою, строгий стрільче, ти незнаний – боже...
Поціль глибше!
Ще раз поціль!
Пробий, злами то серце.
До чого та мука
стрілами тупозубими?»* [9, 39].

Таке детальне членування тексту має художню мету, воно покликане увиразнити авторські інтенції, виділити окремі ключові слова й фрази, бо, як відомо, абзац – це окрема смислова єдність, а слова, що завершують один абзац і починають інший мають підкреслене семантичне навантаження.

Задля досягнення максимального художнього ефекту, сугестивного впливу ритмічна організація твору має посилюватись іншими композиційними особливостями, зокрема за допомогою чергування однотипних або різних мовних одиниць – звуків, синтагм, певного розміщення слів і словосполучень у реченні чи абзаці. Так, В. Стефаник у зазначеній поезії в прозі «Чарівник» вдається й до синтаксичних інверсій, як, наприклад, у першому рядку наведеного уривку, де присудок стоїть перед підметом («лежу я»), а також в останньому рядку, коли означуване слово стоїть перед означенням («стрілами тупозубими»). Чергування двоскладних, поширених речень і однокладних непоширених, надає останнім значення своєрідних рефренів: «Хто мене гріє, хто ні ще любить? Дайте гарячі руки! Дайте вугля з серця!» [9, 39], які, до того ж, ритмізують прозу.

Ритмізована проза зустрічається й у більших жанрових формах ліричної прози, у ліричних романах і повістях. Більші за обсягом жанри, як уже зазначалося, викликають суперечки дослідників, адже інколи важко з'ясувати ту межу, що відокремлює епічну прозу з ліричними відступами від власне ліричної прози. Залежно від міри проникнення ліризму в прозовий твір, ступінь ліризації може бути різним, від ледь вловимої інтонації, до відкритого монологічного самовираження автора, власне, того, що ми називаємо ліричною прозою.

На відміну від найближчих до ліричних віршів поезій у прозі, у більших жанрових формах ліричної прози ритмізується не весь текст, а лише найбільш емоційно насичені уривки, коли автор, інколи навіть підсвідомо, поетизує й ритмізує прозу. Завдяки ритмізації створюється ілюзія руху, притаманна багатьом лірико-прозовим творам. Про це йшлося у А. Ельашевича, який, характеризуючи відмінності між епічним та ліричним романом, зауважував, що «на відміну від епічного роману, роман ліричний зображує життя в самому його русі, в процесі його сприйняття й переживання суб'єктом» [12, 193].

Так передає своє переживання життя А. Любченко у ліричній повісті «Вертеп». Рух для автора, прихильника естетичної програми романтики вітаїзму, – це ознака життя, молодості, тому в ліричній повісті він є своєрідним лейтмотивом і виражається на структурному рівні у вигляді ритмізованої прози. Розглянемо уривок однієї з новел ліричної повісті – «Атлетика», назва якої вже асоціюється з динамікою: *«Ви піддаєтесь силі цього дійства. Вас опановує таке ж бажання. Вас мимоволі тягне в той же бік. Ви теж напружено скеровуєте позір, ви теж підсилені його стремлінням, охоплюєте далеч, ви теж вбираєте очима одіж, що заслоняє ґрунт. Ви одгортаєте примхливі складки, ви споглядаєте красу...»* [7, 317]. А. Любченко за допомогою ритмічних коротких речень, повторів нарощує емоційну напругу.

Таким чином, прийом ритмізації прози, застосований авторами ліричної прози, сприяє створенню необхідної емоційної атмосфери, суб'єктивує наратив, наближаючи твір до ліричного вірша, а також динамізує оповідь залежно від авторських інтенцій. Ритмічно може організовуватись увесь текст, якщо йдеться про малі жанрові форми ліричної прози, або окремих уривок більшого за обсягом тексту, що надасть йому особливого семантичного та емоційного насичення.

Однією з головних ознак ліричної прози є її суб'єктивний, а часто сповідальний характер. У великих жанрових формах настанова на сповідальність відбувається у передмовах або вступних словах, характерних для архітекτονіки ліричної прози. Автор безпосередньо звертається до читача, утверджуючи домінування авторської свідомості. Так, «Передмову» має ліричний роман Ф. Гельдерліна «Гіперіон, або Відлюдник у Греції», «Передне слово» – ліричний роман О. Тургенєвського «По за межами болю», «Передмову, одну з можливих» – «Таємниця» Ю. Андруховича, «Слово перед завісою» – лірична повість А. Любченка «Вертеп» тощо. Нерідко такі твори мають автобіографічний характер, а ліричний суб'єкт максимально наближений до автора. Зокрема, «Таємниця» Ю. Андруховича побудована у вигляді інтерв'ю автора з журналістом-біографом. Майстер літературних містифікацій, Ю. Андрухович, навівши у творі багато автобіографічних фактів, не лише створив ліричного суб'єкта, максимально наближеного до себе, але й змусив літературних критиків сперечатися з приводу реальності існування таємничого німецького журналіста. Неприхованою автобіографічністю вирізняється й лірична кіноповість О. Довженка «Зачарована Десна». Про це автор говорить у виділеному абзацами імпрізованому вступі: *«В цьому короткому нарисі автобіографічного кінооповідання автор поспішає зробити відразу деякі визнання: в його реальний повсякденний світ що не день, то частіше починають вторгатися спогади»* [5, 36]. Таким чином, підкреслюється взаємозв'язок оповідної структури із зовнішньою композицією твору.

Важливим композиційним прийомом, що інколи переростає в принцип організації твору, є повтор. «Ця група композиційних прийомів слугує виділенню й акцентуванню найбільш важливих, особливо значних моментів та ланок предметно-мовленнєвої тканини твору», – пише В. Халієв [10, 298]. Застосування повтору та його різновидів впливає на композицію всіх жанрових форм ліричної прози, визначає зв'язність тексту.

Для малих жанрових форм – поезій у прозі та їх різновидів, що розвинулися на межі ХІХ – ХХ століть, зокрема шкіців, нарисів, етюдів, фантазій, акварельок тощо, повтор частіше стає організуючим принципом, а не просто синтаксичною фігурою. І. Денисюк вважає необхідним розрізняти етюд і ескіз, що перейшли з образотворчого мистецтва в літературознавство. Учений розглядає етюд як жанр, що передбачає спостереження, студіювання об'єкту, натомість ескіз, нарис і шкіц називає синонімами, яким властивий «нахил до безсюжетності» [4, 225]. І дійсно, частіше за все твори цього жанру характеризуються послабленою фабулою, фрагментарністю, пов'язаною з імпресіоністичним характером письма. У будь-якому разі невеликий обсяг, послаблені причинно-наслідкові зв'язки компонентів, фрагментарність

поезій у прозі переводять повтор у статус принципу композиції, на основі якого розгортаються образні поля тексту, зв'язуються різні просторові та часові плани твору. У ліричній прозі кількість повторів різко збільшується порівняно з епічною, а в поезіях у прозі, з огляду на малий обсяг, відстань між ними зменшується, вони стають частотнішими, надаючи твору сугестивності.

У поезії в прозі домінує монолог автора, а повтор набуває рис лейтмотиву, характерного для ліричного роду. Такою композиційною своєрідністю вирізняється, наприклад, поезія в прозі Г. Хоткевича «Жаль за горами», де у назві сконденсовано ідею. «Гори мої, гори, любі мої верхи... Ходив я вами – тужу я за вами...» [11, 374] – ця фраза, що починає твір, є своєрідним рефреном, який періодично повторюється, акцентуючи увагу читача. Крім того, рефрен відокремлює одну думку від іншої, перебуваючи на межі та пов'язуючи розрізненні переживання. Рефрен виконує тут функцію обрамлення, ним починається поезія в прозі й завершується. Останній рефрен, насичений додатковими смисловими значеннями, набуває метонімічних ознак. Гори – це вже не просто краса природи, за якою сумує ліричний суб'єкт. Вони стають узагальненим образом усієї гірської України та волелюбних гуцулів, унікальна культура й побут яких поступово знищувалися цивілізацією та умовами життя, створеними політикою Чехословаччини. В останньому рефрені ліричний суб'єкт узагальнює й озвучує цю думку: «О-о-ой, тужить душа моя за вами, гори! За вашою красою несходимою, за вашою поезією невилпакою! А ще гірше тужить душа за людом щирим твоїм, о земле ти рідна, Україна гірська!...» [Там само, 377].

Крім того, повтори у «Жалю за горами» виконують функцію ритмізації прози та увиразнення автокомунікативного характеру твору. Експресивність повтору тут заснована на відповідному інтонаційному оформленні висловлювання, вона динамізує оповідь й виражає збуджений емоційний стан ліричного суб'єкта: «Нехай сіють вівчарики співаночки шуварами, нехай звуками трембіти будиться ранок, нехай дише тут усе неприступністю дикої красуні, що на зневагу чужинця відповідає смертельним ударом...» [11, 375]; «А я тебе бачив, гуцуле. Бачив серед скаженої ріки на тяжкій, безумно тяжкій роботі, бачив у свято зачмеленого, отруєного, бачив у стаї на полонині, бачив у хаті курниць» [Там само, 376].

Щодо більших жанрових форм, то епічне в них впливає на композиційні особливості набагато активніше. Повтор тут нерідко співвідносить різні суб'єктно-мовленнєві плани тексту, актуалізує сенси, що є визначальними для його інтерпретації, причому щоразу він характеризується своєрідним нарощуванням смислу. Однак, якщо у малих жанрових формах повтор може бути єдиним принципом композиційної організації, то більші форми – ліричні повісті, новели та романи – мають у своєму розпорядженні матеріал, який важко впорядкувати лише за допомогою якогось одного прийому. Тому тут скоріше йтиметься про їх взаємодію.

Таким чином, особлива ритмічна організація ліричної прози, найяскравіше виражена у малих жанрових формах ліричної прози, вимагає особливої уваги до добору композиційних прийомів. Більші жанрові форми ліричної прози характеризуються взаємодією декількох композиційних прийомів в організації притаманного їм досить об'ємного художнього матеріалу, тоді як менші жанрові різновиди організуються в основному за допомогою одного композиційного принципу. Серед найпоширеніших у ліричній прозі композиційних прийомів – повтор, адже його застосування значною мірою ритмізує текст та надає йому сугестивності, що є важливою ознакою ліричної прози як специфічного метажанру.

Список використаних джерел

1. Бальбуров Э. А. Поэтика лирической прозы (1960-1970-е годы) / Эдуард Африканович Бальбуров. – Новосибирск : Наука, 1985. – 133 с.
2. Бігун О. А. Типологія жанру поезії в прозі (французька та українська літератури кінця XIX – поч. XX ст.): дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Бігун Ольга Альбертівна. – Т., 2008. – 181 с.
3. Днепров В. Д. Черты романа XX века / Владимир Давыдович Днепров. – М.-Л : Советский писатель, 1965. – 548 с.
4. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття / Іван Оксентійович Денисюк. – К. : Академічний експрес, 1999. – 276 с.
5. Довженко О. П. Твори : [у 5 т] / Олександр Петрович Довженко ; [вст. стаття О. Гончара] – К. : Дніпро, 1983– Т. 1. – 1985. – 439 с
6. Липин С. А. Сквозь призму чувств: О лирической прозе / Сергей Александрович Липин. – М. : Советский писатель, 1978. – 288 с.
7. Любченко А. Вибрані твори / Аркадій Любченко. – К. : Смолоскип, 1999. – 520 с. – (Сер. «Розстріляне Відродження»).
8. Поспелов Г. Н. Лирика / Геннадий Николаевич Поспелов. – М. : Изд-во Московского университета, 1976. – 208 с.

9. Стефаник В. Повне зібрання творів : у 3 т. / В. Стефаник. – К : Вид-во АН УРСР, 1953. – Т. 2 : Автобіографічні твори, поезії в прозі, публіцистика, незакінчені твори і переклади / [відп. ред. Білецький О.І]. – 1953. – 223 с.
10. Хализев В. Е. Теория литературы / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 397 с.
11. Хоткевич Г. М. Твори : у 2 т. / Г. М Хоткевич. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 2. – 1966. – 582 с.
12. Эльяшевич А. О. лирическом начале в прозе / Аркадий Эльяшевич // Звезда. – 1961. – № 8. – С. 189–202.

Summary. The article is devoted to the consideration of composition and architectonics of lyric prose from a position of metagenre nature. There have been found out the architectonic peculiarities and basic composition methods of lyric prose and their role in its genre transformations. Also epic and lyrical formal semantic organization of lyric prose is consider. There have been found out that the dominant features are the lyrics, while the epic components manifest themselves only at the formal level. Changes in the ratio of lyric and epic components cause greater or lesser proximity to the lyrics as a kind of literature that affects the architecture and composition of lyric prose, makes a variety of genre transformation. Among these species the most common genre is small genres, including poetry in prose, essay, sketch etc., but also occupy an important position greater genre forms, including lyric novels and lyric story. The leading feature of the composition is fragmented, creating the illusion of psychological stress of lyrical subject, which prevents his mind unfold linearly. Important compositional tool is also repetition that in small genre forms becomes a principle of composition. Thanks to him, reached suggestibility and rhythm of prose. In the larger forms of lyric prose not all of the full text has rhythm but only the most emotional passages. If in small genre forms repetition may be the only principle of composition, the larger forms – lyric novel, short stories etc. – have the material that is difficult to organize only with a single administration. Therefore, we will talk more about their interaction. Thus, a special rhythmic organization of lyric prose, most clearly expressed in the form of small genre of lyric prose requires special attention to the selection of compositional techniques.

The interference of epic and lyrical components of the metagenre of lyric prose, its realisation in architectonic and composition levels have been analysed on the material of works by G. Hotkevich, A. Ljubchenko, O. Dovzhenko, V. Stefanyk.

Key words: *lyric prose, architectonics, composition, metagenre, repetition.*

Отримано: 23.07.2014 р.

УДК 82. 0

Титянин К.А.

О ПОДХОДЕ К ТРАКТОВКЕ РЕАЛИЗМА В СТАТЬЕ Р.БАРТА «ЭФФЕКТ РЕАЛЬНОСТИ»

В статті мова йде про одну з основних вихідних тез статті Ролана Барта «Ефект реальності» про наявність «зайвих» елементів у структурі будь якої оповіді. Як видається, довести цю тезу Барту не вдається через невизначеність меж твору. В цьому плані детально аналізується бартівський приклад «зайвої» деталі «барометру» (з оповідання Г.Флобера) і показується наявність у нього опосередкованого структурного смислу, через що він може бути включений у структуру оповіді.

Ключові слова: *реалізм, структура, «ефект реальності», Ролан Барт.*

Статья Ролана Барта «Эффект реальности» воспринимается сегодня как одна из основополагающих для понимания реализма (см., например, характерную в этом плане одну из последних обобщающих работ о реализме Т. Венедиктовой [6]). Впрочем голландский философ и историк Ф.Р. Анкерсмит указывал на сомнительность аргументации Барта, относящейся к доказательству оппозиции значимых и незначимых деталей в структуре всякого повествования. [2, 285], но сомнения свои далее не развивал, так как это не входило в его задачу. Подхватывая это его замечание, мы хотим рассмотреть исходные положения в статье Барта, связанные с этим вопросом.

Реализм, по Барту, «вид повествования, где межфункциональные промежутки заполняются структурно излишними элементами», смысл которых в том, что они непосредственно отсылают к реальности как общей категории, а не к особенным ее проявлениям.

Доказывая эту мысль, Барт прибегает к сложной системе рассуждений. Речь у него идет 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» [4, 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 особое «значение их незначимости». Значение это в том, что они «отсылают» к реальности, к «реальности» как общей категории, а не к особенным ее проявлениям» [4, 400], причем отсылают непосредственно, как бы говоря: «мы реальность».

Но нужно заметить, что то различие между классическим и реалистическим правдоподобием, о котором говорит Барт, может быть представлено более просто: реалистическое произведение, в отличие от классического, стремится осмыслить какую-либо историю (тему, проблему) в неотобранном виде, поэтому не удивительно, что тотальная осмысленность для него неосуществима в принципе. (Ср. близкую по смыслу общую оценку реализма Д. Ливайном, утверждавшим, что он «не был солидным самоуверенным видением, основанным на мнимой объективности и уверенности в возможности представить мир, он был весьма скромной попыткой исследовать или создать новую реальность» [10, 3]).

Однако Барт идет своим, куда более сложным, путем и пытается обосновать мысль об особой, концептуальной роли «лишних» элементов в повествовательной структуре, а затем сделать ее основой понимания реализма.

Чтобы понять, удается ли ему это, подробно рассмотрим одно только исходное для этой его мысли положение о том, что для «любого повествовательного текста <...> обычного типа» существует такая закономерность: при исчерпывающем анализе «повествовательной ткани во всей ее протяженности <...> мы неизбежно встретимся и с такими элементами, которые не могут быть оправданы никакой функцией, даже самой косвенной» [4, 393] (косвенной Барт называет функцию тех деталей, которые, не являясь крупными смысловыми «повествовательными единицами», все же «характеризуют героя или обстановку действия» [4, 393]). Чтобы подтвердить эту мысль, Барту нужен пример «лишней» детали и он указывает на «барометр» в описании комнаты госпожи Обен: «на стареньком фортепьяно, под барометром, высилась пирамида из коробок и картонок». Если «фортепьяно, – пишет он, – еще может рассматриваться как индекс буржуазного благосостояния хозяйки, а «пирамида из коробок и картонок» – как коннотативный знак безалаберной и словно выморочной атмосферы дома Обенов», то барометр «трудно структурно истолковать»: «этот предмет ничем не экзотичен, не показателен» [4, 393]. Однако после этих слов Барт как бы спохватывается и отказывается не только пояснить далее роль этого «предмета», но и вообще приводить пример такого рода: «В этом кратком сообщении мы не будем приводить примеров «незначимых» элементов, так как незначимость обнаруживается только на уровне крупной структуры» и «элемент <...> требуется включить в заранее изученный контекст» [4, 393].

Как можно понять, в ходе этих рассуждений Барт сам увидел, что косвенная значимость для «барометра» все же возможна, но пример свой, пусть и неверный, отбрасывать не стал: дескать, он хотя бы указывает на сущность рассматриваемого явления, и этого достаточно, если главная мысль статьи верна.

А косвенный смысл «барометра» можно представить себе таким образом. Из рассказа Флорбера видно, что речь идет об обычном барометре, каким во Франции 1877 года (это время написания рассказа) был «практичный и недорогой» барометр Е. Бурдона [9]. Такой предмет в комнате госпожи Обен – знак ее включенности в культурный обиход буржуа среднего достатка, или невозможности для нее выйти за пределы этого обихода. А кроме того, привычный предмет в интерьере – это своего рода метка в пространстве комнаты, позволяющая указать, что именно «под барометром» лежали коробки и картонки. Такие (или примерно такие) косвенные смысловые функции «барометра» почти очевидны, и Барт, как бы перешагивая через их описание, сразу делает вывод о невозможности его использования в качестве примера лишнего элемента.

Но ведь после этого еще более настоятельными становятся вопросы о пределах косвенной значимости деталей, и вообще о смысловых границах произведения. Заметим, что у Барта понятия «текст», «произведение» (тут они еще не различаются), «повествовательная ткань» – все употребляются в значении смысловая структура, причем так, будто их смысловые границы – нечто вполне определенное. И в известном смысле он имеет на это право: в его статье все же установлен критерий определенности этих границ – включенность любого смыслового элемента в «заранее изученный контекст».

Однако контекст в точном смысле слова – это «фрагмент текста, включающий избранную для анализа единицу, необходимый и достаточный для определения значения этой единицы, являющегося непротиворечивым по отношению к общему смыслу данного текста» [7]. Естественно, что в таком контексте (а его определение вполне удовлетворило бы Барта-структуралиста) смысл «единицы», «избранной для анализа», будет максимально точным, ведь он как бы подогнан к тем элементам текста, которые «необходимы и достаточны» для определения ее значения. Но при этом чуть ли не каждая смысловая единица текста будет иметь свой контекст, и осмыслять их функции (в поисках «лишней» в структуре повествования) можно только постоянно сверяясь с «общим смыслом» текста (произведения), а он в принципе не является стабильным: меняется в зависимости от времени прочтения [5, 231] и сознания читателей [8, 147]. Поэтому «заранее изученный контекст» не устраняет неопределенность границ бартовской повествовательной структуры.

Столь же неопределенны и границы «косвенной значимости» деталей, характеризующих «обстановку действия». Ведь «обстановка действия» для Барта – та же смысловая структура (часть смысловой структуры произведения), а вовсе не самодостаточный художественный образ (микрообраз, макрообраз), органичность которого и задает пределы значимости деталей «обстановки» (символической значимости в таком случае). О смысловых параметрах «обстановки действия» можно судить по общей структуралистской установке статьи Барта. А она требует учитывать, что «обстановкой действия» для любого события, в принципе, является весь мир, и в то же время даже одна деталь может характеризовать «обстановку действия», если в данной культуре ее достаточно для понимания обстоятельства дела. Практически это означает, что любое описание обстановки действия может быть дополнено хотя бы одной деталью, и ее нельзя будет отвергнуть как «лишнюю» уже потому, что она взята из «мира».

Впрочем, нужно сказать, что все эти погрешности в интерпретации повествовательной структуры выглядят уже иначе в рамках всего научного творчества Барта. Мы должны учитывать, что мысль Барта развивалась от представления о том, что «в произведении искусства нет лишних элементов» [3, 395] до понимания того, что процесс «множественного смещения, взаимоналожения, варьирования элементов», «выработки ассоциаций, взаимосцеплений, переносов» в произведениях настолько неизбежен (неустрашим), что это ведет к «рассеянию смысла» [4, 416 – 417] и необходимости нового понятия «текст», отражающего этот рассеянный смысл. Безграничность такого «текста» объясняет неопределенность границ повествовательной структуры, но объясняет только в логико-смысловом плане, который имеет отношение к эстетической сфере, но не к сфере художественной (различие между ними мы понимаем примерно так же, как В.Е. Хализев [8, 31-33]. У художественного образа (произведения, с присущей ему органичностью) своя бесконечность, которую хорошо представляет неисчерпаемая многозначность художественного символа. Но Барт «символическое сознание» воспринимает как «отказ от формы» [4, 249] на том основании, что оно строится на интересе к означаемому, а не к означающим (к игре означающих). Но есть ли в этом отказ от формы? Разве у символического означаемого нет своей, особой, оформленности? Ведь художественную символику ставят в определенные рамки, во-первых, ее диалогическая природа (по словам С.С. Аверинцева, она является «диалогической формой знания» [1, 154]), а во-вторых, возможность существования неисчерпаемой многозначности символа только при сохранении «явленности» (в образе) [1, 154]. Эти факторы и есть формы художественного символа, но формы особые, такие, к которым структуралистская логика Барта не знает подходов (или не стремится их выработать).

Таким образом, получается, что ни по логике, используемой в статье «Эффект реальности», ни по более широкой структуралистской логике Барта нельзя доказать одно из исходных положений его статьи, а это ставит под сомнение и саму концепцию статьи Барта, которую и сегодня рассматривают как одну из основополагающих в трактовке реализма [6].

Список использованной литературы

1. Аверинцев С.С. Софія – Логос / С.С.Аверинцев. – Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – 464 с.
2. Анкерсмит Ф.Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / Ф.Р.Анкерсмит./ пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Колomoец, В. Катаева – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 496 с.
3. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р.Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX-XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе. М.: Издательство МГУ, 1987. – С. 387 – 422. – (Университетская библиотека).
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / Р.Барт / Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступит ст. Г.К.Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М.Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
6. Венедиктова Т. Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX в. / Т.Венедиктова [электронный ресурс] // Библиотека. Тексты online. – Кафедра истории за-

- рубежной литературы, 2004. – Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Vened_Realism.htm
7. Торсуева И.Г. Контекст / И.Г.Торсуева [электронный ресурс] // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н.Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 688 с. – Режим доступа: <http://www.taremark.narod.ru/les/>
 8. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е.Хализев. / Учеб. 2-е изд. – М.: Высшая школа, 2008. – 398 с.
 9. Barometre. [электронный ресурс] // Wikipedia L'encyclopedie libre. – Режим доступа: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Barom%C3%A8tre>
 10. Levin G. “The Realist imagination”: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley. – The Realist Novel / Ed. D.Wolder. – London: Routledge, 1995. – 280 p.

Summary. Roland Barthes builds his famous article «The effect of reality» in accordance with the structuralistic approach which aim is to identify the rules of the object (realism) functioning («functions»).

According to these rules realism is a kind of narration where the structural superfluous elements (they do not have even an indirect significance) are not discarded but “the point to reality as a general category.” But does Barthes prove this thesis?

To answer this question the basic idea for Barthes about “barometer’s” indirect significance is reviewed in the article (it is the part of the room interior in Flaubert’s story).

The “barometer” for Barthes is an example of unnecessary element. But indirect meaning of “barometer” can be identified. For the room’s mistress “the practical and inexpensive” barometer is the sign of her involvement in the cultural use of middle-class bourgeois (or the inability to go beyond this use).

More so Barthes believes that “indirect sense” has details that characterize the “climate action.” But what are the sense boundaries of semantic concept “setting action”?

In principle the “situation of action” for any event is the whole world. But even one part can characterizes “the situation of action” if in this culture it is enough for the case circumstances’ sufficient conception.

Practically it means that any action situation’s description may be supplemented by at least one part and it can not be dismissed as “unnecessary” because of the simple reason that it was taken from the “world.”

These examples show that structuralistic installation in this case does not lead to the truth.

Key words: realism, structure, “The effect of reality”, Roland Barthes.

Отримано: 26.08.2014 р.

УДК 811.111'28

Уманець А.В.

GENERATIVE GRAMMAR THEORIES IN AMERICAN DESCRIPTIVE LINGUISTICS

У статті подано аналіз генеративної парадигми розвитку граматичних теорій американської дескриптивної лінгвістики. Генеративна граматики має вигляд монолітної, але за її межами знаходиться велика кількість альтернативних підходів. Трансформаційні теорії ранніх генеративних граматики дали розвиток багатьом сучасним генеративним теоріям, які базуються на досягненнях функціональних теорій мови останніх років.

Ключові слова: генеративна граматики, дескриптивна лінгвістика, мовна компетенція, мовна діяльність, сегментація речення.

It is widely acknowledged that generative approach to language studies came to be an alternative to American descriptive linguistics of the 1950s that incorporated much of structural linguistics. The aim of the article is to envisage historiography of generative grammar trends in American linguistics, to treat the opposing theories and refine the main notions in terms of generative linguistics. Generative trends mark the advent of a recognizably modern approach in linguistics, the one in which formal tools and analytic method are primary objectives of our study. The tasks of this investigation are: 1) to analyze generative theories in American Descriptivism and their modern counterparts; 2) to give a thorough interpretation of syntactic structure development viewed by American descriptive linguists.

Modern American descriptivism is related to three schools: Yale, Ann Arbor, Chomskyan. Yale school (G. Trager, B. Bloch, Z. Harris) [13] advanced Bloomfield’s formal methods of language analy-

sis and ignored semantic criteria [5, 127; 7]. More in-depth extralinguistic factors (psycholinguistic, social, anthropological, ethnic, cross-cultural) were applied by Ann Arbor school (K. Pike, E. Nida, Ch. Fries). They promoted E. Sapir's extralinguistic background to experimental studies of Indian languages [2, 137; 16].

The influence of Bloomfieldian and Sapirian approaches declined in the late 1950s, and it was the generative approach to language studies that had been promoted and advanced by N. Chomsky in his works "Syntactic Structures", "Aspects of the Theory of Syntax", "Lectures on Government and Binding", "Knowledge of Language". Thus, the theory of Transformational Grammar developed by N. Chomsky in "Syntactic Structures" came to predominate [8].

The Chomskyan generative field of linguistics and its subsequent interpretations revolutionized linguistics, advancing the theory of generative grammar that differentiates between language competence and performance. Generative grammar assumes that an infinite number of utterances can result from a finite number of rules. The approach came to exist as an alternative to "behaviorism" developed by B. F. Skinner that sees language behavior as similar to other conditioned animal behavior learned by stimulus and response.

The Generative linguistics developed some topical features of American descriptivism: the priority of form as the basis of linguistic analysis; an assumed system of all types of grammar interaction which enables components of natural languages to relate to some appropriate context; a thorough and more in-depth investigation of all segmenting types; types of transformations and combinability in a definite language. Descriptivism needed to provide external validation for synchronic descriptions, recognition of the value of statistical, information-theoretic and corpus-based methods of analysis.

The development of generative linguistics tends to be problematic, as it combines several opposing theories.

The standard theory [6] laid out in Chomsky's works was freely subjected to intensive criticism and esteem. The main difference between 1957 and 1965 versions is adding a semantic component suggested by J. Katz and G. Fodor, then by J. Katz and P. Postal, and some new interpreting of different levels of sentence structure made up of phrase-structure rules or PS-rules.

This theory evaluates semantic component disregarding the difference between kernel structures and transforms, insofar developing and extending treatment of transform markers. They determine types of transformations. The standard theory ignores morphophonemic rules, expands the knowledge of phrase structure rewriting rules and lexicon.

In generative grammar the primary objective for the minimalist program is derivation rules drawn from "bare output conditions". They constitute the interfaces of the grammar constituent with other constituents of the cognitive system. Therefore, it is viewed from logical consequences of earlier stages of the theory refining some conditions on derivations and representations. According to the minimalist program there exist two subsystems of man's language apparatus: computational system and lexicon. Computational subsystem generates language variety and signals realization systems. It involves in one or another form different rules. This program includes two realization systems: articulatory-perceptual and conceptual-intentional. These two systems correspond to two interfaces: PF (phonetic form) and LF (logical form). The minimalist program is a very young and modern trend of generative grammar which makes linguists both review well-known language phenomena and discover new ones characterizing a great variety of typologically different languages of the world.

The Extended standard theory was promoted in 1965-1973. The deficiency of the earlier model of Transformational grammar was remedied by the creation of "X-bar syntax" or "X-bar theory". The aim of the generative "X-bar theory" was to envisage crosscategorical generalizations without using transformations. "X-bar theory" was further elaborated by J. Emonds and R. Jackendoff. The subsequent research treats the binary branching format, the antisymmetry hypothesis, the related universal base hypothesis. Radical changes in technical apparatus of the generative theory and further treatment of problems of the so-called "bare output conditions" were reflected in the minimalist program, which simplified representational levels in the grammar models, used more explicitly derivational approach to the research of syntactic structures and promoted the notions of interaction between syntax and interfaces.

The Revised extended standard theory where the grammatical model was much simplified worked out some concepts of "X-bar theory", "D- and S-structures", notions of "empty categories", "case filter" [6].

The minimalist program (MP) [1] is a very vital stage of the theory of Generative Grammar. Its main goal is to derive all conditions on derivations and representations from the so-called "bare output conditions", i.e. from conditions on the representations that constitute the interfaces of the grammatical component with other components of the cognitive system. In this respect, it is properly characterized as a logical consequence of earlier stages of the theory arrived at by way of sharpening some notions that were relevant at the earlier stages, and by eliminating certain notions that turned out to be redundant in the process. Thus, the exploration of minimalist questions has led to radical changes in

the technical apparatus of generative theory; the generalization of “X-bar theory” into “Bare Phrase Structure”; the simplification of representational levels in the grammatical model, eliminating the distinction between deep structure and surface structure in favor of more explicitly derivational approach; the elimination of the notion of government; introducing a single point of interaction between syntax and the interfaces; the idea that syntactic derivations proceed by clearly delineated stages.

The external approach to syntactic structures makes descriptive linguistics concentrate on the relation of the thought to extralingual phenomena and their functional design [3-4; 9-12; 14-15; 17-18]. Descriptive linguistics deems such notions as sentence parts, subject, predicate as meaningless and refuses to operate with them, which leaves the notion of sentence useless as well. Z. Harris does not explicate the methodology of distributive analysis, but it may obviously be reduced to the following stages: 1) segmenting of a sentence into components; 2) comparing the components and referring similar components to groups.

Some scholars study verbocentric conception of the sentence. They picture the sentence as a small drama, centered around an action denoted by the verb-predicate and its participants which he termed actants (the subject and the object of the sentence) and circonstants (the time, the place, the quality of the action).

American linguists P. Hopper and S. Thomson associated the interpreting of the sentence with the notion of transitivity, defining prototypical transitive constructions. They marked semantic criteria of prototypical scale: number of participants of the event, kinesis (actional properties), aspect, affirmativeness (negativeness), mode (modality), volitionality + intentionality, degree of subject agency, degree of object affectedness, degree of individualisation of object.

Many scholars treat sentence structure in terms of schematisation or profiling, or imagery. G. Lakoff, G. Taylor study different syntactic patterns which encode transitive events of a prototypical transitive construction. The transitive events are those which involve two participants, an agent and a patient, where an agent consciously acts in such a way as to cause a change in state of a patient, and its concept-structural pattern or scheme is agent-action-patient. When the speaker uses the transitive construction for naming a particular event or situation, he profiles it a transitive event, that is he conceptualizes this particular event in terms of an agent-action-patient scheme, even if this particular event is not inherently transitive.

They analyze the use of two-object constructions which encode events, where the patient is involved in the action, but does not undergo any structural changes, they profile the event in terms of an agent-action-addressee-patient scheme.

The linguistic investigations within the cognitive approach tend to prioritize cognitive concepts in a sentence structure. Syntactic concepts represent linguistic and extra-linguistic knowledge in its structure (L. A. Fours). They observe the nature of the concepts represented by a sentence and suggest concepts typology. The main principle which is implied is the assumption that syntactic concepts represent linguistic and extra-linguistic knowledge.

L. A. Fours claims that there are three formats of representing knowledge in the simple sentence structure: a configurational format, an actualisational format, and a format of mixed type which combines properties of the previous ones.

To conclude, the development of Generative linguistics is concerned mainly with different trends that represent formal and analytic methodology of treating syntactic structures and their transforms. Descriptivists came to focus increasingly on the techniques and devices that they employed to construct new linguistic analyses. Although, the Descriptivists were also prescient in understanding the need to justify the choice of analytic devices, the need to provide external validation for synchronic descriptions, and in recognizing the usefulness of statistical, information-theoretic and corpus-based methods of analysis.

Generative trends involved new techniques and devices for advancing linguistic analysis and influenced much the development of other fields of science: cognitive science, psycholinguistics, ethnomethodology, sociology, theory of artificial intellect meeting further requirements of up-to-date demands.

The prospects for future research will cover a more in-depth study of historiography of generative grammar trends in Modern American linguistics.

Список використаних джерел

1. Алпатов В. М. История лингвистических учений : [учебное пособие] / Владимир Михайлович Алпатов – [4-е изд., исправ. и доп.]. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 368 с.
2. Кронгауз М. А. Семантический и прагматический аспект // Сокровенные смыслы : Слово. Текст. Культура : Сб. статей в честь Н. Д. Арутюновой / Отв. ред. Ю. Д. Апресян. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 137-141.

3. Проблемні питання синтаксису: [зб. статей] / Н.В. Гуйванюк та ін. (ред.). – Чернівці, 1997. – 228 с.
4. Проблемы функциональной грамматики. Категории морфологии и синтаксиса в высказывании. – СПб : Наука, 2000. – 346 с.
5. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : [монографическое учебное пособие] / Елена Александровна Селиванова. – Киев : Брама, изд. Вовчок О. Ю., 2004. – 336 с.
6. Современная американская лингвистика : Фундаментальные направления / под ред. А. А. Кибрика, И. М. Кобзевой, И. А. Секериной. – [2-е изд., исправ. и доп.]. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 480 с.
7. Bloomfield L. Language / Leonard Bloomfield. – Chicago : Chicago University Press, 1984. – 564 p.
8. Chomsky N. Syntactic structures / Avram Noam Chomsky. – The Hague / Paris : Mouton, 1957. – 117 p.
9. Crystal D.T. Who cares about English usage? / David Crystal. – London : Penguin Books, 2002. – 128 p.
10. Fauconnier G. Mapping in Thought and Language / Gilles Fauconnier. – Cambridge : Cambridge University Press, 1997. – 205 p.
11. Fillmore C. Toward a Frame-Based Lexicon : The Semantics of Risk and its Neighbours / Fillmore C., Atkins B. // Frames, Fields, and Contrasts : New Essays in Semantic and Lexical Organization. – Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum, 1992. – P. 75-102.
12. Givon T. English Grammar : A Function Based Introduction / Thomas Givon. – Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1993. – Volume 1. – 318 p.
13. Newmeyer F. J. Generative Linguistics : A Historical Perspective / Frederick J. Newmeyer. – N.Y. : Routledge, 1997. – 232 p.
14. Ruthrof H. The Body in Language / Horst Ruthrof. – London; New York : Cassell, 2000. – 193 p.
15. Ruthrof H. Semantics and the Body : Meaning from Frege to the postmodern / Horst Ruthrof. – Melbourne : Univ. Press, 1998. – 321 p.
16. Sapir E. Language. An Introduction to the Study of Speech [Електронний ресурс] / Edward Sapir. – Режим доступу : <http://www.gutenberg.org/etext/12629>.
17. Thomas J. Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatics / Jenny Thomas. – London, N.Y. : Longman, 1996. – 224 p.
18. Wierzbicka A. Cross-Cultural Pragmatics. The Semantics of Human Interaction / Anna Wierzbicka. – Berlin : Mouton de Gruyter, 1991. – 502 p.

Summary. The article treats generative paradigm in developing different trends of Grammar theories viewed from analytic methodology of American descriptive linguistics. It reveals some alternative generative approaches to syntactic studies, which involved different “transformation theories” at their earlier stages.

The Standard theory was immediately subjected to intensive criticism and evaluation. As a clear-cut distinction between optional and obligatory transformations becomes vague, the difference between kernel structures and transforms practically fades away. Rather, transformation markers determine different types of transformations.

Instead of the morphophonemic rules later interpretations contained non-phonological component; phrase structure rules were extended into bare rules, which were divided into phrase structure rewriting rules and a lexicon. Transformational rules remained unchanged. And as for the semantic component, it had no counterparts.

The main subjects of the extended standard theory are syntactic constraints, generalized phrase structures. The problem was that models of Transformational grammar that linguists were using did not have intermediate categories.

Further revisions and technical innovations such as introduction of “empty categories”, “X-bar theory”, “D- and S-structures”, and conditions on representations such as “Case filter” led to the Revised extended standard theory, in which the grammatical models were greatly simplified.

It should be noted that the approach suggested within descriptive linguistics for syntactic studies is of use for machine translation since it may lay the foundation for formalized symbolic syntactic description. Issues of text processing and further transferring texts to machines have become the subject of a field of linguistics called machine translation.

Principles and parameters are key-terms for generative linguistics nowadays which imparts much from functional theories of language.

Key words: generative grammar, descriptive linguistics, competence, performance, sentence segmenting.

Отримано: 19.07.2014 р.

АНГЛІЙСЬКІ ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ З ЕТНОКУЛЬТУРНИМ КОМПОНЕНТОМ ЗНАЧЕННЯ

В статті розглядаються компоненти когнітивного та прагматичного значення англійських фразеологічних одиниць. Зазначається, що, як правило, вони перебувають у відносній рівновазі, але не виключаються випадки, коли у семантиці фразеологізму переважає когнітивний або прагматичний компонент.

Ключові слова: фразеологічні одиниці, компоненти, когнітивне значення, прагматичне значення, семантика, оцінне ставлення, лінгвокультура спільнота, внутрішня форма, мотивація.

Значення будь-якої мовної одиниці неодмінно отримує кваліфікацію як елемент двох структур свідомості когнітивної та прагматичної, що надає підстави для виокремлення когнітивного та прагматичного компонентів значення [2, 30].

Когнітивний складник фразеологічного значення стосується знання носіїв мови про той фрагмент світу, що позначається фразеологічною одиницею (далі – ФО), а **прагматичний** компонент співвідносний з інформацією про суб'єктивне ставлення мовця до позначуваного і пов'язану з цим оцінку, переживання тощо. Ці різні за своєю природою компоненти значення корелюють один з одним і взаємно збагачуються.

Так, Л. І. Молдованова наголошує на тому, що специфіка семантичної структури фразеологічних одиниць “спресована” в їх конотативних характеристиках, у тих емоційно-експресивних, образних та оцінних компонентах значення, які складають змістову надбудову над денотативним компонентом значення [1, 118].

За допомогою когнітивних і прагматичних структур організовується досвід кожного окремого індивіда, “тисячократно збагачений і скоректований завдяки мові колективним досвідом людства” [2, 30].

Так, наприклад, у ФО *the admirable Crichton*, застосування якої вказує на проведення аналогії між денотатом (конкретною особою) і відомим шотландським вченим XVI століття Дж. Крайтоном, когнітивним складником значення є “освічена, ерудована особа” [АУФ, 19], а прагматичним компонентом – “висока позитивна оцінка її ментальних якостей”.

ФО *Jack Tar* є жартівливим прізвиськом моряків Королівського військово-морського Флоту, що виникло в період Британської Імперії [АУФ, 559]. Назва не є образливою для представників цієї професії, навпаки, застосування цієї мовної форми сприяє встановленню між комунікантами відносин, що базуються на пресупозиції “свій”. Когнітивним складником значення є, таким чином, ознака “моряк”, а прагматичним компонентом – “свій”.

У семантичній структурі ФО когнітивний і прагматичний компоненти, як правило, перебувають у відносній рівновазі, але не виключаються випадки, коли у семантиці фразеологізму переважає когнітивний або прагматичний компонент.

Так, наприклад, ФО *John Doe* (умовне ім'я, що надається особі, яка потрапляє до судової системи, якщо її справжнє ім'я є невідомим і походить від імен фіктивних юридичних осіб, які фігурували у позовах про вилучення власності в англійському судочинстві першої половини XIX ст.) [АУФ, 561] та *Bath chair* (крісло на колесах для хворих; походить від топоніму *Bath*, що є назвою курорту в західній Англії, відомого своїми гарячими джерелами) [ES] ілюструють випадок, коли значення фразеологізму є переважно когнітивним.

Іншу природу має значення фразеологізмів типу *weak tea* (дещо таке, що не має ніякого ефекту; асоціюється з традиційним напоєм англійців – чаєм [Briggs]) та *not cricket* (нечесно; походить від назви англійської гри – крикету, в яку майже неможливо грати, порушуючи правила, нечесно) [ESE, 52]. Значення цих одиниць є переважно прагматичним, а саме, виражає оцінне ставлення мовця до денотата.

У когнітивному складнику значення виокремлюються **контенціонал**, що визначається як структурована сукупність ознак денотата, що відбивається у значенні мовної одиниці [2, 39], та **екстенціонал**, тобто сукупність денотатів, з яким співвідноситься її значення [там само]. Так, наприклад, у розглянутій вище ФО *the admirable Crichton* ознака “освічений” входить до контенціоналу, а екстенціоналом є вся множина осіб, до характеристики яких може бути застосований цей фразеологізм.

Однак **контенціонал** розглядуваної ФО не обмежується цією ознакою. Так, досить високою є ймовірність того, що позначувана за посередництвом цієї мовної одиниці особа належить до

британської лінгвокультурної спільноти. Очевидно, однак, що етнокультурний компонент значення цього фразеологізму має відмінну від ознаки “освічений” природу.

Для диференціації таких ознак застосовуються введені М. В. Нікітіним поняття *інтенціоналу* (змістового ядра значення) й *імплікаціоналу* (периферії семантичних ознак, що оточують ядро та імплікуються інтенціональними ознаками) [там само, 109].

Так, етнокультурний семантичний компонент (далі – ЕКСК) ФО *the admirable Crichton* належить до *імплікаціоналу* значення цієї мовної одиниці, оскільки знання про те, що Дж. Крайтон є представником британського етносу, входить до її фонового знання, необхідного для розуміння значення [З, 167].

ЕКСК ФО може також входити до *інтенціоналу* семантичної структури останньої, як, наприклад, у фразеологізмі *the English disease*, що має два тлумачення: 1) схильність до страйків; 2) чоловічий гомосексуалізм [DE, 127]. Прикметно, що до пресупозиції цих одиниць входить те, що мовець, який їх застосовує, не є членом британської лінгвокультурної спільноти, тобто такі фразеологічні найменування надаються британцям представниками інших етносів, визначаючи їх як “чужих”. Якщо ЕКСК належить до імплікаціоналу значення ФО, то, навпаки, таке найменування надається з позиції “свого”, тобто представником британського етносу.

У свою чергу, *імплікаціонал* значення є неоднорідним: у ньому М. В. Нікітін виокремлює *сильний імплікаціонал* (ознаки, які становлять майже обов’язкову частину значення, і тому часто застосовуються у словникових тлумаченнях) [там само, 110], *високоімовірнісний імплікаціонал* (ознаки, що є високоімовірнісними) [там само, 111] та *слабкий/Вільний імплікаціонал* (ознаки, наявність/відсутність яких є однаково ймовірною/проблематичною) [там само, 111].

Належність ЕКСК значення ФО до *сильного* імплікаціоналу залежить від того, чи представлені у зовнішній формі фразеологізму реалії британського життя або пов’язані із географією, історією та культурою Великої Британії власні назви. Прикладами ФО, в яких етнокультурний компонент належить до *сильного* імплікаціоналу, є фразеологізми, що містять слово *penny/pence* (пенні/пенс – найдрібніша грошова одиниця у Великій Британії) або його похідні: *penny wise and pound foolish* (звертати увагу на другорядні деталі, незважаючи на більш важливі) [АУФ, 754]; *to sit on the Penniless Bench* (бути в скрутному матеріальному становищі) [там само, 866]; *penny plain and twopence coloured* (щось дешеве і показне) [там само, 754].

Сильною є імплікація етнокультурного компонента значення й у фразеологізмах, що містять власні назви, зокрема, топоніми – *Billingsgate language* (лайка) [ES], що етимологічно походить від назви базару у Лондоні; *Wardour Street English* (мова з архаїчними формами) [АУФ, 991], що завдячує своєму виникненню Вордоу Стріт у Лондоні, відомої своїми антикварними крамницями; антропоніми – *Hobs on’s choice* (фактична відсутність вибору) [EI, 86], яка містить ім’я королівського конюха (1544-1630). Згідно з його правилом, кожен відвідувач повинен був брати коня, що стояв крайнім до виходу, або взагалі залишитись без коня. В основі ФО *a Sally Lunn* (солодка булочка) [АУФ, 834] лежить ім’я жінки-кондитера кінця XVIII століття, яка винайшла рецепт здоби; ФО *Mother Bunch* (ворожка) [там само, 679] походить від імені англійської ворожки XVI ст. До *сильного* імплікаціоналу входить ЕКСК і розглянутої вище ФО *the admirable Crichton*.

До ФО, в яких ЕКСК належить до *високоімовірнісного* імплікаціоналу, відносяться одиниці із затемненою внутрішньою формою, наприклад: *Green Room* (усе пов’язане з мистецтвом) [IS]. Цей вираз народився у Лондонських театрах на початку XVIII ст. внаслідок того, що кімнати, де актори чекали свого виходу на сцену, були пофарбовані у зелений колір, котрий, як відомо, має заспокійливий ефект, що є необхідним для акторів, які мають сконцентруватися перед виступом.

Прикладом, що ілюструє належність ЕКСК до *високоімовірнісного* імплікаціоналу, є і ФО *a cock and a bull story* (неправдива історія, вигадка) [Briggs], виникнення якої сягає часів поштових карет. Так, колись у Стоуні Стретфорд було два заїжджих двори, “Кок” і “Буль”. Лондонські карети міняли коней у дворі “Кок”, а Бірмінгемські – у дворі “Буль”. Пасажири екіпажів обмінювалися жартами та новинами, більшість з яких були вигаданими.

До *слабкого* імплікаціоналу належить ЕКСК тих фразеологізмів, мотивація яких повністю втрачена, наприклад, *raining cats and dogs* (йде сильний дощ). Авторство цієї ФО іноді приписують Дж. Свіфту (“Polite Conversations” 1783), але, як наголошує Ч. Фанк [Funk, 184], слід зважати на те, що наведені у цьому творі діалоги мають сатиричний характер, тобто цей вираз, імовірно, застосовувався і раніше. Для підтвердження своєї думки він наводить рядки із п’єси Р.Брома (XVII ст.), де обігрується цей вислів. Однак про первісне джерело фразеологізму та, відповідно, його мотивацію, сучасним дослідникам залишається лише гадати. У значенні цієї ФО переважає прагматична етнокультурна конотація, тобто цей фразеологізм із досить високою мірою імовірності характеризує людину, котра вживає цей фразеологізм, як члена британського лінгвокультурного соціуму.

Список використаних джерел

1. Молдованова Л. И. Статус стилистических значений в семантической структуре русских фразеологизмов / Л. И. Молдованова // Коммуникативно-прагматические аспекты фразеологии: тезисы докладов междунар. конф., 28-29 сент. 1999 г. / отв. ред. Н. Ф. Алефиренко. – Волгоград: Перемена, 1999. – С. 118 – 121.
2. Никитин М. В. Курс лингвистической семантики: [учеб. пособ.] / М. В. Никитин. – СПб.: Научный центр проблем диалога, 1996. – 760 с.
3. Levinson C. S. Pragmatics / C. S. Levinson – Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1983. – 420 p.

Список джерел ілюстративного матеріалу

1. АУФ: Англо-український фразеологічний словник [укл. : К. Т. Баранцев]. – К. : Знання, 2005. – 1056 с.
2. Briggs: Briggs James. The Bedtime Browser or Why Do We Say That? : An Account of the Origins of Many English Sayings [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.jbinternet.plus.com/Idioms/>.
3. EI: Koonin A. English Idioms: уч. пособие [для высш. уч. завед.] / А. Кoonin – [2-е изд.]. – Moscow: State textbook publishing house, 1984. – 184 p.
4. ESE: Linder E. Everyday English Sayings Explained / E. Linder, T. Serbul – К.: Радянська школа, 1969. – 214 p.
5. ES: Expressions and Sayings [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://users.tinyonline.co.uk/gswithenbank/sayindex.htm>.
6. DE: A Dictionary of Euphemisms: How Not To Say What You Mean [compiled by R. W. Holder]. – Oxford: Oxford University Press, 2003. – 501 p.
7. IS: Idiomsite : Find out the Meanings of Common Sayings [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.idiomsite.com>.
8. Funk: Funk Ch. E. Horsefeathers & Other Curious Words / Ch. E. Funk, Ch. E. Funk, Jr. – New York : Harper Colophon, 1985. – 240 p.

Summary. *The article considers cognitive and pragmatic components of English phraseological units meaning. Cognitive component of phraseological meaning refers to the meaning of that fragment of the world which is marked by a phraseological unit.*

Pragmatic component depicts the information about the personal attitude of the speaker to the denoted thing or phenomenon and connected with it evaluation.

These various components of meaning correlate and enrich each other.

It is pointed out that as a rule they are in a balance, but there are cases when in semantics of a phraseological unit one of these components dominates.

For example, phraseological unit Bath chair (a chair on the wheels for disabled; originates from the name Bath which is the name of the resort in Western England famous for its hot springs) illustrates the example when the meaning of the phraseological unit is cognitive.

Opposite nature have phraseological units like weak tea (something that has no effect; associates with traditional English drink – tea) and not cricket (not just; originates from the name of the English game – cricket, in which it is impossible to play violating the rules). The meaning of these units is predominantly pragmatic and denotes evaluative attitude of the speaker.

The article considers the notions of intensional and implicational meaning introduced by M.V.Nikitin.

In its turn, implicational meaning can be various: M.V.Nikitin singles out strong implicational and weak implicational.

The meaning of the phraseological unit belongs to the strong implicational if in its exterior form realities of British life or proper names connected with geography, history or culture of Great Britain are depicted.

The meaning of the phraseological unit belongs to the weak implicational motivation of which has been completely lost (e.g. raining cats and dogs).

Key words: *phraseological units, components, cognitive meaning, pragmatic meaning, semantics, evaluative attitude, linguocultural society, interior form, motivation.*

Отримано: 23.07.2014 р.

АСПЕКТИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО МАТЕРІАЛУ В НІМЕЦЬКОМОВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПІСЛЯВОЄННОГО ПЕРІОДУ

Стаття присвячена дослідженню особливостей функціонування традиційних сюжетів та образів у німецькомовній літературі другої половини ХХ століття. Аналізуються форми та способи трансформації міфологічних образів, визначаються найпродуктивніші мотиви, проблеми, характер якісного переосмислення загальновідомих колізій та змістових доміант у літературних інтерпретаціях.

Ключові слова: міф, традиційний образ, традиційний сюжет, традиція, обробка.

Драматичні періоди історії завжди знаходять своє відображення та тлумачення у літературі. Людина прагне віднайти відповіді на ключові питання буття, заглиблюючись у філософсько-етичні і морально-психологічні проблеми.

Тому тема функціонування традиційних сюжетів і образів у німецькомовній літературі другої половини ХХ століття є надзвичайно актуальною на сучасному етапі, оскільки динамічність сьогодення проводить свої паралелі з післявоєнною культурою Німеччини. Інтерес саме до традиційних сюжетів та образів є не випадковим, “причини зосереджуються у самій суті античної драматичної літератури, вони містяться в її найбільш характерних рисах, що мають неперехідне загальнолюдське значення” [1, 76]. Освоєння культурної спадщини у 50-70 рр. ХХ століття пов’язується із зверненням до творчості Лессінга, Гете, Шиллера, перевиданням творів Г. Гайне, Г. Бюхнера, Т. Фонтане.

У німецькомовній літературі після 1945 року трансформація традиційних сюжетів та образів значною мірою визначалась зверненням до історичної тематики (зокрема підхід до історії не з позиції вірогідного відтворення, а створення “притч”, що побудовані на історичному матеріалі) та інтерпретацією античних і біблійних сюжетів. Основним завданням літератури стає очищення традиційного матеріалу від нашарувань та фальсифікацій нацистської доби (оскільки, осягаючи людську природу шляхом психолого-біографічної та історичної інверсії, звертаючись до загальновідомих сюжетів, відбувається подолання метастаз минулого, встановлення зв’язків між минулим та майбутнім, розвиток у читача таланту мислителя).

У часи панування фашизму відбувається приглушення, послаблення гуманістичного пафосу німецької класики, оскільки вона була поставлена на службу нацистській ідеології, а період третього рейху вважається епохою “тотальної компрометації германістики” [8, 3]. Тому після Другої світової війни традиційні сюжети та образи виконують функцію фундамента для рішення нових проблем: виховання не лише громадян новоутворених держав, але й створення нового світогляду у громадян колишнього фашистського рейху. Як зазначає І.В. Млечина, “звернення до духовної спадщини гуманістичної німецької культури стає важливою складовою процесу кардинальної суспільної перебудови” [5, 137].

Саме загальновідомі сюжети надають найбільші можливості для узагальнення, універсалізації та очуження. Драматург відходить від концентрації на дійстві, деталях та подробицях. На перший план висуваються не тимчасові проблеми та теми, а загальні – життя і смерть, вчинок і відповідальність за нього, війна і мир, свобода і залежність.

Загалом трансформація традиційного матеріалу зумовлена багатьма причинами: увагою до культурної спадщини, “збільшенням у мистецтві нашої епохи (ХХ ст.) ролі філософських аспектів художньої проблематики, тобто тенденцією, що пов’язана із світовим процесом інтелектуалізації прози” [8, 53], продуктивністю використання традиційних сюжетів та образів для відображення загальнолюдських проблем, що стали особливо актуальними у культурі ХХ ст. Актуальність загальновідомого матеріалу зумовлюється фактором відображення у ньому саме тих ситуацій та рис людського характеру, що зберігають свою стійкість упродовж усієї історії людства (“Міф не антиісторичний і не містичний, він досліджує константні риси людини, життєві ситуації” [6, 39]). Письменники НДР та ФРН не лише опираються на багату традицію рецепції античного матеріалу, але й створюють свою концепцію античності. Давні міфи використовуються у німецькомовній літературі для відображення актуальних проблем.

Традиційні образи привертають увагу німецькомовних письменників у 60-ті роки у зв’язку із розробкою концепції нової особистості (зокрема у літературі НДР) (“у 60-ті роки ставлення до класики стає більш вільним, різноманітним, більш творчим” [5, 146]). Показовою щодо цього є характеристика стилю К. Вольф: “Уявлення про самовираження, яке відображає Кріста

Вольф, значно більше зобов'язане мисленню Вертера і романтиків, ніж зв'язкам із пролетарсько-революційним мистецтвом або експериментами Брехта" [8, 157]. Рецепція загальновідомого матеріалу охоплює поезію ("Античність" Г. Маурера, "Година Гомера" Е. Арендта, "Рада Антея" М. Ціммерінга, "Фезей" У. Грюнінга, "Язон" А. Шульца, "Оди Горація як німецькі вірші" Г. Гюбнера), драматургію ("Антигона" Р. Шаллера, "Антигона" Б. Брехта). Інтерес до античності демонструють автори романів та оповідань (А. Шульц "Чотири кораблі", А. Зегерс "Дерево Одиссея", Л. Фюрнберг "Новий Одиссей", А. Броннен "Езоп", Б. Рейман "Смерть прекрасної Єлени" і "Діти Еллади", В. Шуманн "Зоря з глибини, роман про Спартака"), космічні мотиви в античній темі простежуються у Г. Маурера "Наше", переосмислення античного мотиву долі у центрі уваги Б. Брехта, Й.Р. Бехера ("Одиссей"), Г. Маурера ("Повернення додому Одиссея").

В інтерпретації театром 60-70-х років класичного спадку виділяються дві тенденції: "одна з них була пов'язана із притчевою формою художнього осмислення взаємовідносин між особистістю та суспільством, між прагненнями окремої особистості та інтересами... держави. Інша лінія була пов'язана із зверненням до класичного ідеалу людини..." [6, 281]. 70-ті роки у літературі НДР асоціюються із пошуком нових можливостей художнього відображення дійсності, активізується інтерес до творчості романтиків, зростає увага до особливостей індивідуальних характерів і доль, до морального боку відносин між особистістю та суспільством (як відзначає О.О. Гугнін, дискусія про культурну спадщину загострюється у літературі та літературознавстві НДР з початку 70-х років [3, 5]). Відповідно театральні постановки класичного матеріалу в цей період супроводжуються хвилею суперечок та діаметрально протилежних критичних коментарів ("Фауст", "Підступність і любов", "Розбійники"; надзвичайно бурхливі дебати виникають навколо обробки Х. Мюллером "Макбета").

До традиційного матеріалу у своїй творчості звертається У. Пленцдорф ("Нові страждання юного В."), Ф. Браун ("Гінц і Кунц"), цілий ряд обробок створює П. Хакс ("Мир" (за Аристофаном), "Прекрасна Єлена" (за Ж. Оффенбахом), "Поллі, або Баталія у бухті Блууотер" (за Д. Геєм), інтерес до історії та міфології у літературі 70-х років виявляється у творчості Ф. Фюмана, Х. Мюллера, Ю. Брезана, В. Штайнберга, Г.В. Менцеля, Г. Пфейфера, М. Штаде, Й. Вальтера, Ю. Борхерта. У кожному літературному роді, жанрі відтворюється зв'язок із класичною спадщиною, відбувається звернення до традиційних сюжетів та образів. Тобто "з одного боку, ми бачимо актуальне прочитання класичної драматургії на сценах НДР. З іншої сторони, виникає сучасна, суперечлива до неї драматургія, яка базується на класичних зразках" [2, 179]. Таким чином, можна повністю погодитись із думкою, що "ставлення до класики... не є однозначно безпроблемним. Проте різноманітні відтінки, нюанси у широкій рецепційній гамі лише підтверджують дієвість традиції. Нове життя зароджується лише від живого: суперечки, зіткнення позицій навколо спадщини – надійний свідок її невичерпності" [5, 151].

Наприкінці 60-х – початку 70-х років у західнонімецькій драматургії з'являється постать Ф. Креца, який розвиває традиції народного театру. Перші його кроки у творчості пов'язуються із драматургією Б. Брехта, про що засвідчує така думка: "Я безперестанно вчусь у Брехта і радий, що він може і надалі допомагати мені" [4, 9]. Традиційний сюжет представлено у новелі Ф. Фюмана "Кохана ранкової зорі", що являє собою розгорнутий виклад поетичного гімну Афродіті, створеного Гомером. Цей твір є продовженням міфологічного сюжету. У передмові до збірника творів Ф. Фюмана (1989) наголошується особливе ставлення автора до міфу: "Він не обмежується якоюсь певною версією міфу або компіляцією із декількох версій, що збереглися. Він вживається у віддалену епоху, викриває її соціальні, ідеологічні та психологічні механізми, знаходить за міфологічною або казково-епічною оболонкою певні соціально-психологічні моделі, в яких переплавлений багатовіковий людський досвід, що зберігає актуальність і в наші дні" [9, 13]. Ф. Фюман неодноразово звертається до міфу не для того, щоб прикрасити власну ідею, а для перевірки її логікою міфу. Автор ставить перед собою завдання віднайти у традиційних сюжетах та образах генетичні витоки сучасних проблем, використати їх для створення дистанції, що допоможе краще зрозуміти реальність.

Прикладом асиміляції міфологічних образів у структурі нового, не пов'язаного із міфом твору є "Крабат, або Перетворення світу" Ю. Брезана. Так, переосмислюючи міфологічний сюжет та його інтерпретацію у Гете, автор піднімає питання про співвідношення всезагальної справедливості із поодиноким несправедливостю. Конструктивний підхід до традиційного матеріалу у Г. де Бройна ("Бранденбурзькі вишукування") та у К. Вольф ("Кассандра", "Медея") надає можливість осмислити сучасність, уникаючи канонізації традиції. Численні звернення німецькомовних письменників другої половини ХХ ст. до міфу пов'язуються із проблемою жіночого характеру, емансипації жінки, питанням "жінка і війна" ("Пандора" П. Хакса, "Кассандра" і "Медея" К. Вольф, "Кассандра" Г.Е. Носсака, "Нефела" та "Гера і Зевс" Ф. Фюмана). Варто згадати полярність інтерпретації жіночого образу Кассандри у К. Вольф та Г.Е. Носсака.

У Кассандри Носсака відсутня яскраво виражена жертвовність героїні К. Вольф; якщо Носсак досліджує глибинні механізми людської душі, то письменниця зосереджується на глобальних історичних проблемах, для К. Вольф загибель героїні є символом самопожертви, для Носсака – ствердженням абсурдності людського буття.

Традиційний матеріал є предметом зображення і у західнонімецького драматурга К. Цукмайера. У п'єсі “О першій після півночі” представлена трагедія західнонімецького Гамлета зразка 1953 року, а один із персонажів твору (Туро фон Хайденкамп) являє собою дивне сплетіння різноманітних образів (ловець душ, Мефістофель). В основі іншої його п'єси “Щуролов” – німецька народна легенда про “щуролова із Гамельну”. Письменник історизує легендарно-фольклорний сюжет, визначаючи з календарною точністю конкретно-історичні рамки подій. Іншою гранню цієї п'єси є її актуалізація. На думку А. Нямцу, “загальновідомі легендарно-міфологічні ситуації провокують у новому літературному контексті певні морально-психологічні конфлікти, які є співзвучними духовним потребам сприймаючої епохи” [7, 28]. Середньовічні реалії у К. Цукмайера “несподівано постають у іншій своїй іпостасі – несподівано близькій та сучасній” [11, 31]. Паралелі до сучасної авторові дійсності простежуються у експансії рицарів (гітлерівський “Дрангах Остен”), а процедура вдихання трав дітьми Гамельну нагадує сучасні наркотичні притони.

Про орієнтацію автора на реалії Німеччини ХХ ст., створення “містифікованого” часу та простору свідчать уже примітки для театру, у яких вказується, що “декорації міста та його околиць, якщо їх взагалі робити, повинні бути не живописними і безперечно позбавленими нальоту повсякденної романтики; скоріш за все, вони повинні виглядати полинялими або накресленими у найзагальніших рисах... Ніяких історичних костюмів. Це притча, а не історія, і одяг персонажів, як бідних так і багатих, повинен бути відповідним; в окремих випадках доцільними є насичені, яскраві фарби” [11, 539].

Реалії ХХ ст. (війна у В'єтнамі) чітко простежуються у п'єсі К. Хаммеля “Янки при дворі короля Артура”. Опираючись на ідею та зовнішню канву роману М. Твена, драматург НДР ставить казковий експеримент, завдання якого дослідити можливості так званого “третього шляху” розвитку суспільства. Невизначеність часового та просторового проміжку підкреслюється ремаркою автора: “Дія розпочинається у 1965 році у Південному В'єтнамі, продовжується у країні кельтів у 600-ті роки і завершується там, де розпочалось” [10, 249]. Вказівкою щодо переосмислення традиційного матеріалу є підзаголовок “П'єса із старих джерел”. Ідеологічне спрямування інтерпретації чітко окреслене у “Пролозі”, що за своєю формою та функцією нагадує античний хор.

К. Хаммель створює у своїй п'єсі дивну ситуацію-гру, коли кожен персонаж знає історію та наміри Янки, але не демонструє цього (“Мерлин. Значит, ты из Вьетнама?” [10, 255]; у цю гру залучається і публіка, до якої звертається автор: “Дражайшая публика, будь снисходительна!” [10, 252]).

До одного із “найболючіших” питань німецької культури ХХ ст. належать події 30-40-х років. Тому актуально в інтерпретаціях традиційних сюжетів та образів є проблема маніпуляції людської свідомості, масової істерії, тоталітаризації суспільства. Однією із граней звернення до цієї тематики є твори, пов'язані з іншою кривавою епохою у німецькій історії – Тридцятилітньою війною, – що призводить до обгравання мотивів із роману Г. Гріммельсгаузена “Сімпліциссімус”. Тобто створюється ситуація, коли літературні твори, образи стають “ключем” до розуміння сучасних подій (Г. Кюппер “Сімпліциссімус 45”). Варто згадати висловлювання з цього приводу Й. Бехера: “Багато старих творів дають більш глибоку і повну відповідь на питання нашого часу, ніж твори деяких сучасних авторів” [за 8, 157].

До історії та міфології у трилогії “Олімп і Голгофа” звертається австрійський драматург Ф. Чокор (“Каліпсо”, “Вдова Цезаря”, “Пілат”). Об'єднуючим для цих п'єс є акцентування на принципи добра та справедливості. Гуманістичним пафосом пронизаний і останній твір Ф. Чокора “Олександр”. У центрі п'єси історичний образ одного із найславетніших полководців історії. Переосмислення цього образу базується на зміні історичної концепції завоювань Олександра. Основним прагненням полководця виступає ідея створення справедливого людського конгломерату, позбавленого расової ненависті та національної ворожнечі. Драматург звертається до споконвічної проблеми – “геній та злочин” та ставить запитання: “Чи можна досягнути справедливості несправедливим шляхом?” Кінцівкою п'єси є трансформація легенди про інсценування Олександром власної смерті. Прозріння героя як останній заповіт драматурга звучить у діалозі Олександра та Пора:

“Александр. Служение – вот подлинная власть, отец мой.

Пор. Служение богам?

Александр. Нет, людям. Так ты учил меня...” [12, 286].

Час в інтерпретаціях загальновідомого матеріалу здебільшого позбавлений певних конкретних координат: минуле, сучасне та майбутнє переплітаються, утворюючи дивне поєднання – показовим щодо цього є оповідання Ф. Фюмана “Гера і Зевс”, де нівелюються поняття “мить і

вічність”, “три години і триста років”, “день і ніч”, утворюючи позачасовий принцип синтезу, поєднуються мить і безкінечність, міфологічний час та історичний, а міф немовби розчиняється у сучасності, у її болях та сподіваннях. У певних творах навіть може виникати відчуття алогічності, руйнації послідовності подій (“Зупинка у дорозі” Г. Канта). Часові та просторові координати у творах письменників ХХ ст. розширюються: герої живуть у трьох площинах: те, що пережите героєм, що прожитвається, та те, що має відбутися.

Так Т. Штрітматтер зауважив, що його цікавлять загальні риси людської поведінки, які суттєво не змінилися від сивої давнини до наших днів. “На мою думку, – міркує драматург, – у цьому розумінні не існує антропологічного прогресу” [за 8, 60]. Теза про абсурдність людського існування та сумнівність щодо можливостей людського розуму звучить в оповіданні Г.Е. Носсака “Кассандра”.

Таким чином, традиційні сюжети та образи виступають засобом відображення позиції автора, його ставлення до сучасності, актуальних йому проблем кризь призму загальновідомого матеріалу. Інтерпретація загальновідомого матеріалу призводить до змін у його первісному значенні, виникнення додаткових відтінків, нагромадження нової художньої енергії. З іншої точки зору, ідея, що народжується у структурі сучасного твору, несе у собі елементи старої істини, трансформуючи їх відповідно до задуму письменника, тобто зазнає на собі багатогранний не лише змістовий, але й естетичний вплив класичного тексту. Відбувається взаємовплив епохи створення протосюжету та епохи-реципієнта.

Список використаних джерел

1. Баканов А.Г. История и современность в драматургии ГДР / А.Г. Баканов. – К. : Вища школа, 1979. – 167 с.
2. Вайсбах Р. Отношение к классическому наследию. Три замечания с точки зрения литературы ГДР / Р. Вайсбах // Литературная критика европейских социалистических стран: вып. 2. Революционные традиции социалистической литературы. – М. : Худож. лит., 1978. – С. 178-184.
3. Гугнин А.А. Современная литература ГДР: учеб. пособие для филол. спец. вузов / А.А. Гугнин. – М. : Высш. шк., 1987. – 111 с.
4. Крец Ф.К. “Гнездо” и другие пьесы: сборник / Ф.К. Крец; [пер. с нем.]. – М. : Прогресс, 1981. – 272 с.
5. Млечина И.В. Вслушиваясь в голоса предшественников (гуманистические традиции немецкой литературы и нравственно-эстетические искания писателей ГДР) / И.В. Млечина // Роль прогрессивных литературных традиций в развитии и взаимообогащении социалистических культур. – М. : Наука, 1986. – С. 135-164.
6. На верном пути: сб. статей о театре ГДР / [пер. с нем.; сост. и предисл. В.П. Девекина]. – М. : Прогресс, 1979. – 328 с.
7. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монография / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
8. Фортунатова В.А. Магия классики: Классическое наследие в прозе писателей ГДР 60-80-х годов / В.А. Фортунатова. – Горький : Волго-Вятское кн. изд-во, 1989. – 294 с.
9. Фюман Ф. Избранное: сборник / Ф. Фюман; [пер. с нем.; сост. и предисл. А.А. Гугнина]. – М. : Радуга, 1989. – 544 с.
10. Хаммель К. “Рим, или Второе сотворение мира” и другие пьесы: сборник / К. Хаммель; [пер. с нем.]. – М. : Прогресс, 1982. – 333 с.
11. Цукмайер К. Пьесы. / К. Цукмайер; [пер. с нем.; вступ. статья И. Фрадкина; коммент. В. Седельника]. – М. : Искусство, 1984. – 693 с.
12. Чокор Ф.Т. Избранные пьесы / Ф.Т. Чокор. – М. : Прогресс, 1978. – 287 с.

Summary. The article investigates the specific functioning of traditional plots and images in German literature of the second half of the 20th century, in the works written by B. Brecht, P. Hacks. Transformational forms and ways of mythological and biblical images in P. Hacks' works (continuation, apocrypha, inclusion of new episodes) have been analyzed, art peculiarities of B. Brecht's “interpretation” have been searched. The most efficient motifs, problems in the literary interpretations of above mentioned writers were determined.

Much attention is paid to genre specifics of the transformation of traditional material in German literature. The influence of historical, social and political factors on the literary interpretation of the 20th century has been comprehended.

The dramatization of traditional plots and images, their psychological aspects, developing of the original motifs in the interpretation of the 20th century have been stressed, particularly in the works by K. Hammel, F. Fyuman, F. Chokor. General trends in the interpretation of well-known German-speaking authors of the material were identified.

We defined that traditional plots provide the greatest opportunities for generalization and universalization of interpretation, the category of time lacks certain specific coordinates, temporary problems and themes prevail in the foreground. The problem of manipulation of human consciousness topical in the interpretation of traditional plots and images.

The general tendencies in the interpretation of widely known materials in German authors' works have been distinguished. It is proved that creative heritage of B. Brecht, P. Hacks shows different aspects of generally known materials transformation in the literature of the 20th century. The works of these authors, which weren't in the focus of the literature critics, have formed the basis of the scientific work.

Key words: *myth, traditional plot, traditional image, tradition, interpretation.*

Отримано: 21.08.2014 р.

УДК 821. 161. 2. 09

Хоптяр А.О.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДАЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Б. ГРІНЧЕНКА

У статті розглядаються теоретичні засади перекладацької діяльності Б. Грінченка в контексті культурного життя України на зламі століть та їх трансформація в національному українському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Ключові слова: *українська література, український переклад, національна мова, національна література, націєтворення, цензура.*

Культурно-філософські надбання доби Романтизму, які глибоко інтегрували в український естетичний простір кінця ХІХ ст. намагання всебічного осмислення «взаємозумовленого», як наголошує М. Лановик, ланцюга понять «мова – особистість – нація – естетична система», запропонованого філософськими працями Й. Г. Гердера та В. Гумбольдта [8, 25], активізували різноманітні процеси культуротворення, серед яких своє особливе місце посідає перекладацтво як вагомий мовотворчий, літературотворчий та націєтворчий чинник.

Грунтовні перекладознавчі розвідки сучасних літературознавців (Р. Зорівчак, З. Лановик, М. Лановик, В. Матвіїшина, С. Павличко, М. Стріхи, О. Тетеріної та ін.) щодо розвитку теорії художнього перекладу, трансформованої через різноманітні літературознавчі аспекти, системно демонструють винятковість ролі української літературної мови у творенні органічної національної культурно-естетичної системи, що було особливо актуальним на межі ХІХ та ХХ ст. Так, М. Стріха, досліджуючи різноманітні аспекти становлення української перекладацької діяльності, визначає, що «саме через переклад формувалася українська лексика в царині, де вона не могла сформуватися іншим чином (через відсутність українськомовних вищих верств, армії, адміністрації, науки, церкви тощо), а також загальнонормативна на сьогодні лексика» [14, 11]. Усвідомлюючи, що основним «матеріалом» українського перекладу, за висловом М. Москаленка, є «жива українська мова, як інструмент національної ідеї, і, в ширшому плані, українська культура в цілому як унікальний спосіб бачити світ – у колі інших європейських і світових мов та інших національних культур» [9 174], українські письменники-перекладачі кінця ХІХ – початку ХХ ст. докладають максимум зусиль для розвитку та оновлення національної мови.

Проте утвердження українського перекладацтва, а отже, й української літературної мови зазнавало жорсткого опору з боку російської імперської влади особливо у другій половині ХІХ ст. Вислів міністра Валуєва у 1863 році щодо української мови «не було, немає і бути не може» практично наражав, як наголошує С. Єфремов, на «неминучу смерть увесь український рух» [5, 36]. Пізніше Емський указ 1876 року не заважав вживанню української мови в оригінальних творах, але повністю забороняв опублікування іншомовних текстів в українському перекладі, переслідуючи мету, яку слушно визначив М. Стріха: «законсервувати статус української мови як «наріччя для хатнього вжитку», зупинити процес формування модерної української нації» [14, 15], а отже, загальмувати активний розвиток національної літератури. Українському театрові, згідно нищівного указу, слід було «заборонити повністю й безумовно, без будь-яких виключень», як зазначає С. Єфремов, «також різні сценічні вистави та читання на малоросійському наріччі» [5, 36]. М. Драгоманов, прагнучи привернути увагу європейської літературної спільноти до цієї «кричущої несправедливості», виступив проти принизливого і нищівного імперського указу в доповіді «Українська література, заборонена російським урядом», яка прозвучала в

Парижі на першому міжнародному літературному конгресі у 1878 році [11, 135]. Заборона друку перекладів і вистав українською мовою викликала потужний супротив не тільки національного письменства, а й широкого кола «свідомих українців» (Б. Грінченко).

О. Міллер, дослідник «Українського питання» в політиці влади та російській суспільній думці (друга половина XIX століття)», наголошує на активізації різномірних проявів національного українського руху проти нищівного асиміляторського указу [12]. Як свідчення дослідник наводить доповідну записку від 4 вересня 1876 року до канцелярії III відділу: «<...> сильне невдоволення місцевої інтелігенції викликало відоме урядове розпорядження, що забороняло п'єси та видання малоросійською мовою. Наслідком цієї заборони стало те, що майже у кожній поміщицькій родині жінки почали носити національний костюм (малоросійські сорочки), які вже давно не були затребувані» [12]. Цей, на перший погляд, «побутовий» вияв національного спротиву був лише спорадичним українського культурного руху другої половини XIX – початку XX ст., до якого долучились, насамперед, найкращі майстри літературного слова, об'єднавши у мовному питанні українофілів, народників і представників різноманітних модерних мистецьких пошуків.

Б. Грінченко, демонструючи активну націєтворчу літературну та громадянську позицію, також невтомно відстоює право на український переклад та друк іншомовних творів національною мовою. Хвиля національно-культурного піднесення була підтримана юнаком ще в 1878 році. Б. Грінченко щиро захоплюється українською літературою, особливо творчістю Т. Шевченка, а також наполегливо вивчає іноземні мови (німецьку, французьку, італійську), прагнуть долучитися до світової літературної спадщини в оригінальних виданнях. Юний перекладач у п'ятнадцятирічному віці створює майстерні тлумачення українською мовою поезій у прозі російського письменника І. Тургенева. Саме з того часу перекладацька діяльність органічно входить у літературну творчість українського автора. Проаналізовані рукописні матеріали підтверджують думку М. Москаленка, що «грінченківські переклади здійснювалися з найпоширеніших європейських мов (німецька, французька, італійська, англійська та російська); переклади з мов менш поширених (данська, норвезька, шведська) робилися з проміжних текстів – російських або німецьких» [10, 205].

Відома полеміка Б. Грінченка і М. Драгоманова на сторінках «Діалогів про українську національну справу» [2] щодо шляхів становлення українського літературного мистецтва демонструє непохитну позицію Б. Грінченка у питаннях обстоювання розвитку національної літературної мови та українського перекладу. Адже становище культурної резервації, штучно створеної для гальмування розвитку української культури, в умовах якої «нові європейські ідеї демократизму і лібералізму» прийшли в Україну вперше «не в українській одежі, не на українській мові, а на російській» [2, 162], не могло залишити байдужим Б. Грінченка. Особливо гострою виявилася реакція письменника й на позицію М. Драгоманова стосовно доцільності панівної ролі російської літератури в українській освіті: «<...> зостається цілком незрозумілим, через віщо Драгоманов доводить на користь Пушкінові та Лермонтову... Через віщо на користь *єдино* Пушкінові та Лермонтову, а не і Гомерові та Дантові, та Шекспірові?» (курсив Б. Грінченка. – А. Х.) [3, 160]. Б. Грінченко закликає звільнитись від одностороннього цілковитого впливу російської літератури, розширити обрій міжлітературних взаємин, в яких переклад займає особливе місце. «Ні! Гляньмо ширше, гляньмо далі поза Пушкіна та поза Лермонтова! Почуймо себе членами усесвітньої людської сім'ї і візьмімо собі все гарне, правдиве, високе і людяне, що виробила за свого життя людськість, візьмімо й зробімо його частиною нашої душі, будьмо рідні і Гомерові, і Шекспірові, і Дантові, але попереду над усім зоставаймося самими собою, будьмо українцями-русинами думкою, мовою, ділом» [3, 162], – закликає письменник. Адже тільки за таких умов, на тверде переконання Б. Грінченка, «ніколи вкраїнці не зостануться, як каже Драгоманов, з двома мовами», а українська література «не зостанеться “підлітературою”» [3, 179].

Різко критикуючи послідовників М. Костомарова у питанні вжитку української літератури виключно у «хатньому» читанні, що своєю меншовартістю, як зазначає Б. Грінченко, тільки «пособить «обрусенню», письменник наголошує на невід'ємних ознаках національної літератури, що вже давно відбулася. «<...> Люди, що перекладають Гомера, Шекспіра, Гейне, пишуть не тільки твори красної словесності та народні книжки, а й твори наукові та виробляють свою мову в Галичині на університетській кафедрі, – зовсім не бажають асимілюватися чи існувати для «домашнього обихода» [2, 79], – зауважує Б. Грінченко, наголошуючи на повноцінному національному літературному саморозвитку. Адже в Галичині та на Буковині мовна ситуація була не такою складною, як у підросійській Україні. Саме галицькі та буковинські періодичні видання часто ставали майданчиком для творчих та літературно-критичних національних дискусій. Потрібно зазначити, що газета «Буковина», як наголошує О. Попович, «дала новий стимул національному рухові», «виявила і покликala до активного творчого життя багатьох талановитих представників краю» [15, 20] та загальної української літературної спільноти.

У «Листах з України Наддніпрянської», вперше друкованих в «Буковині» за 1892-1893 рр., Б. Грінченко гаряче запитував М. Драгоманова: «<...> по-українському заборонено все, крім оригінальної белетристики й поезії з сьогочасного мужицького життя. Що ж можна зробити не мочучи мати ні науки, ні публіцистики, ні перекладів, ні творів з життя інтелігенції, ні історичних творів красного письменства по-своєму?» [3, 128].

Водночас зазначимо, що Б. Грінченко щиро підтримував М. Драгоманова у критичному ставленні до українського перекладацтва та досить відверто критикував низьку якість багатьох українських перекладів, які часто «не можуть задовольнити своєю мовою», «віршомазтвом», через яке «можна часом язика поламати» [3, 161]. Та особливої шкоди, на переконання письменника, завдавали цензурні спотворення тексту перекладу, що впливали на якісне звучання іншомовного твору українською мовою: «<...> той клаптичок, який дозволено, всякими способами обтинають, і цензурні лютування проти українського слова доходять до того, що цензура то дозволяє, то знову забороняє найневинніші речі...» [3, 128]. Така складна мовна ситуація примушує Б. Грінченка одночасно надсилати до різноманітних цензурних комітетів якомога більше перекладів та переробок під різними назвами та псевдонімами: Б., Вартовий, Вартовий П., Гречаник, М. Гримач, Вільхівський В., Іван Перекотиполе, Немірич, Н. Сельський, В. Чайченко, Чайченко В., Яворенко Д., Л. Яворенко, Ярошенко С. та ін. [17, 242]. Отже, мова як основний чинник прояву національної суті, який, за визначенням М. Жулинського, втілений в «генетичний код і визначальний консолідаційний чинник нації», що «формує її спільну духовно-психологічну орієнтацію, яка й визначає культурно-історичне буття народу як органічно цілісного феномена» [6, 9], ще понад сторіччя тому беззаперечно виводиться Б. Грінченком на перші щаблі у становленні української культури, а отже, й вагомої її складової – літератури. Переклад науково-публіцистичної праці Е. Пернерстофера «Національна та інтернаціональна ідея» [див.: 1; 295], створений Б. Грінченком у 1905 році, демонструє виразну націєтворчу позицію українського письменника, яка прямо корелюється з головною ідеєю роботи австрійського автора щодо вияву національної ідентичності безпосередньо через мову народу. «Бо ж національність у її найвищій формі є ідеальне благо. На найвищому ступені вона визначає людську культуру в особливому індивідуальному вияві [...], вельми оригінальному [...] і такому, що тільки раз трапляється. Вона визначає значення людськості тією особливою формою, в якій вона з'являється [...]. Найвиразніше виявляється вона мовою. Мова є найперше і найбільше добро [благо] кожної нації» [21, арк. 7], – наголошується у перекладі Б. Грінченка.

Питання відродження національної мови як найпотужнішої основи національного культурно-естетичного простору, що постало в центрі перекладацької діяльності та оригінальної творчості Б. Грінченка, тісно пов'язане з активною політичною позицією письменника. На перше місце «серед найголовніших завдань національно-культурного поступу України» кінця XIX ст. й виводиться, власне, питання розвитку української мови, вирішення якого стає програмним у роботі таємної української радикальної організації «Братство тарасівців», «до складу якої входили Б. Грінченко, М. Коцюбинський, В. Самійленко, М. Вороний та ін.», на чому наголошує В. Статєєва у дослідженні світоглядно-мовної концепції українських письменників кінця XIX – початку XX ст. [17, 2].

На сторінках «Платформи Української Радикальної Партії» (1905), до створення якої безпосередньо долучився і Б. Грінченко, серед різноманітних аспектів демократизації суспільства та запропонованого представниками цієї політичної сили державного устрою (автономії української національності, рівності громадянських прав, скасування окремих привілеїв за класовою, національною, статевою та релігійною ознакою) одним з головних було питання національної мови: «Мова в урядових, освітніх та інших інституціях уживається вкраїнська» [15, 10]. Що ж до мов інших національностей в автономній Україні, то їм, на глибоке переконання письменника, також потрібен вільний розвиток та умови використання: «І всякій мові мусить бути на Вкраїні воля і в устах, і в книзі, і в газеті...» [19, 43]. Підтверджуючи демократичну позицію письменника, А. Погрібний зазначав: «Увага до літературних здобутків інших народів органічно впливала з іншої не менш важливої риси Б. Грінченка – його душевної відкритості до кожного члена вселюдської сім'ї. Мало в кого з письменників того часу так часто зустрічаються акценти на потребі толерантності у ставленні до інших народів, на необхідності дружніх почуттів до них, як саме в Б. Грінченка» [13, 255]. Водночас Б. Грінченко недвозначно закликає до зміцнення позицій саме національної мови та літератури в підневільній Україні. У публіцистичній праці «Чого нам треба?», що вийшла друком у Львові в 1905 році, Б. Грінченко, використовуючи псевдо Л. Яворенко, наголошує: «Треба, щоб українському народові в його краї ніхто не перешкодив уживати своєї рідної мови скрізь – і дома, і в радах, і в усяких урядах» [19, 41]. Очевидно, що питання становлення української літературної мови постає в центрі перекладацьких та літературно-критичних інтересів Б. Грінченка.

Літературознавча праця «Перед широким світом» [4], ця збірка літературознавчих розвідок Б. Грінченка, що вийшла друком у Києві в 1907 році, стала програмною щодо позиції автора у питаннях ролі перекладу творів світової літератури у справі національного розвитку та демократизації українського культурного простору. Власне, сама назва книги українського літературознавця та письменника символізує неосяжний «широкий світ могутчої розумової творчості, що розгортається перед нами своїми безмежними просторами» [4, VIII], джерела якої знаходять свої витoki у гармонійному поєднанні власної та світової літературної спадщини. Починаючи з передмови, Б. Грінченко творчо інтерпретує рядки з віршів В. Гюго «Хто винен?», наголошуючи на важливості світового літературного скарбу у формуванні суспільства, якому не байдує вічні людські цінності та яке ретельно береже «скарбницю істин, віків, античної культури», «скарбницю людського духа» та втілення цього загальнолюдського надбання – книгу [4, VIII]. «Хиба ж ти забув, що книга твій визволитель? – гаряче запитує письменник. – Сяючи з високостей, світом своїм вона знищує ешафоти, війну, голод. Вона говорить, щоб не було рабів і парій. Розгорни книгу Платона, Мільтона, Беккарії, читай сих пророків – Данта, Шекспіра, Корнеля, і в тобі прокинеться їх велика душа!» [4, VII–VIII]. Та «страшною трагедією» його часу, за словами Б. Грінченка, виявилась неможливість прочитати книгу в перекладі рідною мовою, адже «книга його рідною мовою була заборонена» і через це «зоставалась німою або недорікою, бо була чужомовна» [4, VIII].

Поява ж світової літератури національною мовою означала, на думку Б. Грінченка, вихід українського народу з періоду «німоти» та «великої ворожої темряви» завдяки можливості, насамперед перекладу, транспонувати в українську літературу та загальний національно-культурний простір «всі ті скарби розуму й таланту, всі ті священні для нас імена великих розумів і майстрів», які зруйнують «тяжку непрозору завісу», й «з видючими очима вступить наш народ у той новий світ на широкий шлях до сподіваної кращої будущини» [4, VIII–IX]. Письменник чітко усвідомлював, що «книга є неподільним втіленням культури і навчання: культури як навчання і навчання як культури» [20, 3]. Цій великій просвітницькій та націєтворчій місії і була, насамперед, присвячена перекладацька діяльність Б. Грінченка.

З'ясувавши основні акценти української літературно-критичної думки щодо ролі перекладу у національному літературному процесі наприкінці XIX – на початку XX ст. та теоретичні засади перекладацької діяльності письменника, виявляємо, що для Б. Грінченка переклад був яскравим проявом повноцінної реалізації потенційних можливостей національної мови, національної літератури, що вводило українську літературну творчість до світового мистецького кола не часткою підросійської літератури, а рівноправним учасником світового культурно-естетичного процесу.

Б. Грінченко не слідує думці Лесі Українки, яка пропонує створити певний обмежений перелік перекладних творів «для простого народу», «бо навіщо ж народові принаймні *тепер* тії Полі Бурже, Байрони, Леопарді та хоч би й Шіллер і Гете?», а для інтелігенції пропонує список «розширити, помістити туди: Сервантеса, Бомарше, Петрарку, Шеньє, Бальзака, Леконт де-Ліля, Вальтера Скотта, Вольтера, Руссо...» (курсив Лесі Українки. – А. Х.) [7, 93]. Навпаки, у своїй перекладацькій діяльності письменник зумів вдало об'єднати ці два списки, не розмежовуючи «читача з народу» та інтелігенції у доступі до світової літературної скарбниці. Такий підхід гармонійно корелює з бажанням українського майстра національного літературного слова створити «загальнонародну» (Б. Грінченко) літературу найвищого художнього ґатунку, де український народ уособлював би нероздільну єдність – соціальну, культурну та національну, що має живити свій постійний розвиток найкращими культурними новаціями та провідними демократичними ідеями світової літературної класики. Український переклад постає для письменника невід'ємним збагачувальним посередником, важливою ланкою між національною мовою та національною культурою, насиченими світовими літературними та філософсько-естетичними здобутками, покликаними сформуванню свідомої української нації.

Список використаних джерел

1. Бебель А. Національна та інтернаціональна ідея / А. Бебель, Е. Перенерстофер / [пер. Б. Грінченка] // Нова громада. – 1906. – Кн. 2. – С. 42–54.
2. Б. Грінченко – М. Драгоманов : Діалоги про українську національну справу. – К. : Ін-т укр. археографії НАН України, 1994. – 285 с.
3. Грінченко Б. (Вартовий П.) Листи з України Наддніпрянської / Б. Д. Грінченко. – Вид. 2-ге. – К. : Друк. Губерн. правління, 1917. – 180 с.
4. Грінченко Б. Перед широким світом / Борис Грінченко. – К. : Друк. С. А. Борисова, 1907. – 318 с.
5. Ефремов С. Кропивницький и Гринченко / С. Ефремов // Русское богатство. – 1910. – № 8. – С. 33–50.

6. Жулинський М. Українське слово: втрати і триумфи / М. Жулинський // Українська література: творці і твори : учням, абітурієнтам, студентам, учителям. – К. : Либідь, 2011. – 1152 с.
7. Косач-Кривинюк О. П. Леся Українка. Хронологія життя і творчості / О. П. Косач-Кривинюк ; [вступ. ст. М. Г. Жулинського.]. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – XVI с. + 928 с.
8. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції : монографія / М. Лановик. – Тернопіль : РВВ ТНПУ, 2006. – 470 с.
9. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу / М. Москаленко // Всесвіт. – 2006. – № 5–6. – С. 174–194.
10. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу / М. Москаленко // Всесвіт. – 2006. – № 7–8. – С. 192–206.
11. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм : монографія / Володимир Матвіїшин. – К. : Академія, 2009. – 264 с.
12. Миллер А. И. «Украинский вопрос» в политике властей в русском общественном мнении (вторая половина XIX века) [Электронный ресурс] / А. И. Миллер. – Режим доступа : <http://www.ukrhistory.narod.ru/texts/miller.htm>
13. Погрібний А. Г. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості / А. Г. Погрібний. – К. : Дніпро, 1988. – 268 с.
14. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / М. Стріха. – К. : Факт – Наш час, 2006. – 344 с. Погрібний А. Г. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості / А. Г. Погрібний. – К. : Дніпро, 1988. – 268 с.
15. Платформа Української Радикальної Партії. – Львів : З друк. народної Манецьких, 1905. – 16 с.
16. Попович О. О. Осип Маковей – критик та історик літератури : монографія / О. О. Попович. – Чернівці : Рута, 2001. – 145 с.
17. Статеева В. І. Світоглядно-мовна концепція українських письменників кінця XIX – початку XX ст. (на матеріалах спадщини М. Коцюбинського, Лесі Українки, Б. Грінченка) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.02.01 «Українська мова» / В. І. Статеева. – Ужгород, 1998. – 44 с.
18. Українські письменники : біо-бібліогр. слов. : у 5 т. / голов. редкол.: О. І. Білецький (голова) [та ін.]. – Т. 2 : Дожовтневий період (XIX – поч. XX ст.). – К. : Держвидав. худож. л-ри, 1963. – 751 с.
19. Яворенко Л. Чого нам треба? / Л. Яворенко (Б. Грінченко). – Львів : Друк. Уділова, (Вид. Укр. радикальної партії), 1905. – 45 с.
20. The book: a world transformed / [ed. by E. Portella]. – Paris : UNESCO, 2001. – 187 p.
21. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського
Ф. І. Літературні матеріали
Спр. 31642. Пернерсторфер Е. [] «Національна та інтернаціональна ідея» пер. Грінченко В[орис]. 1905 р., 16 арк.

Summary. The article deals with the complex analysis of B. Hrinchenko's translator activity and its role in Ukrainian literary process at the end of the 19-th – the beginning of the 20-th centuries. Taking into consideration the analysis of the biggest part of the B. Hrinchenko's translator creation we have the opportunity to clear up the matter of the reception of European literature in the writer's original creative work. B. Hrinchenko's translations are perceived as active factors of language, literature and nation creation, stimulus of the writer's original creative work, world-view and aesthetic evolution of the national writer around the turn of the century. Such approach helped us to emphasize the important role of the writer's translator activity in Ukrainian literary process at the turn of the cultural epochs.

National language, according to writer's credo, was the main instrument of translator practice and at the same time the basic for creation of the national Ukrainian literature, and as a result – the national consciousness. The most important tasks of B. Hrinchenko's translator activity was “to keep national language “alive” (B. Hrinchenko). Interpretation was considered by the writer as powerful motive for creation of Ukrainian nationality.

One of the reasons of our referring to the investigation of B. Hrinchenko's translator practice is the problem of on the phenomenon of stylistic syncretism in B. Hrinchenko's original literary practice as an attempt to transform the canon of narodnytstvo in the context of the national Ukrainian literature process around the turn of aesthetic epochs, which is characterized by activation of modernistic tendencies (neoromanticism, symbolism, impressionism, decadence etc.) in writer's original literary practice and national art space.

Key words: Ukrainian literature, Ukrainian translation, national literature, national language, creation of nation, censorship.

Отримано: 22.07.2014 р.

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ МЕРАФОРИЧНИХ ЕПІТЕТНИХ СТРУКТУР У ТЕКСТАХ С. КЛАРК І Г. ПАГУТЯК

У статті розглянуте образне багатство метафоричних епітетних структур у текстах С. Кларк і Г. Пагутяк, визначені їх функціональні особливості в виразненні художнього світу історичного фентезі, аналізоване їх образне взаємозбагачення за компактного розташування.

Ключові слова: метафорична епітетна структура, означення, означуване, функція, С. Кларк, Г. Пагутяк.

Художня виразність семантичних моделей епітетних структур розроблена менш детально, ніж архітектонічна. Дослідники погоджуються щодо низки типів епітетних структур, зокрема виокремлюють метафоричні, метонімічні й гіперболічні [1; 2; 3; 6]. Образність метафоричних і метонімічних епітетних структур ґрунтується на перенесенні різного роду, тому низка дослідників не диференціює ці типи [1, 57-61; 11]. Певною мірою це співпадає з британською традицією дослідження епітетів, де «*transferred epithet*» (перенесений епітет) розглядається як перенесення ознаки з одного предмета на інший [11] без розмежування типу перенесення. Т. Онопрієнко визначає метафоричні й метонімічні епітетні структури як перенесення на основі подібності (метафоричний) і суміжності (метонімічний) [3, 10].

Метою статті є розгляд особливостей метафоричних епітетних структур в епітетаріях С. Кларк і Г. Пагутяк, їх функцій у текстах історичного фентезі. Актуальність дослідження обумовлена доцільністю вивчення засобів виразнення фантастичного у сучасних творах фентезі. На основі суцільної вибірки з книги «Містер Норрелл» (генеральна вибірка епітетних структур, фіксованих у цьому тексті, містить 5925 одиниць) обчислено відсоткове відношення метафоричних епітетних структур – 124 (2 %). Деяко менше таких епітетних структур визначено у суцільній вибірці епітетних структур з тексту «Слуги з Добромиля» (база містить 4318 одиниць) – 82 (2 %).

У текстах Г. Пагутяк є низка метафоричних епітетів, які фіксуються в описах умовно-історичного компоненту художньої реальності твору. Епітетна структура «*автодафе ХХ століття*» [4, 62] вжита в описі спалення старих паперів у саду Добромильської психіатричної лікарні. Спалення старих монастирських пергаментів лікарями і пацієнтами за вимогою капітана НКВС уподібнюється до середньовічного покарання. Епітетна структура просякнута відчуттям трагічності, оскільки в історичному сенсі аутодафе було покаранням за ересь, а в цьому епізоді спалюють церковні записи, тобто ситуація певною мірою зворотна.

Метафорична епітетна структура «*бузковим гребенем гір*» [4, 198] фіксована в описі гори на горизонті. Означення «*бузковим*» крім колористичного переносу дає змогу залучити до характеристики образ цвітіння бузку. Поетизація уривку викликана тим, що опис сприйняття Карпат як ідеалу природної краси протиставляється вимерлому селу, куди прямує Слуга з Добромиля.

Метафорична епітетна структура «*чорного від злиднів села*» [4, 250] характеризує село, в якому жила сестра Мирона Многогрішного. Означення «*чорного*» визначає не колорит пейзажу, а увиразнює бідність його мешканців.

В епітетній структурі «*стіною байдужості й страху*» [4, 312] емфатичність посилюється шляхом накладання семантичних полів іменників-означень і означуваного. Завдяки взаємно спрямованим семантичним зв'язкам в епітетній структурі, абстрактні поняття, які визначають прикмети означуваного, набувають рис речовинності.

В «Урізькій готиці» моменти статичності часу важливі у хронотопі. Метафорична епітетна структура вжита для виразнення концепції плинності життя і його скінченності: «*Ніби Оріся нічого й не встигла зробити на цьому світі, й покинула його з власної волі, зупинивши годинник життя, однак після неї лишилось порожнє місце*» [5, 95]. Уподібнення дорослішання і старіння людини з підрахунком часу увиразнює важливість особистого сприйняття часу персонажами.

Епітетна структура «*сВоїМ духоВНиМ терніННяМ НебуВалої Напруги*» [5, 187] фіксується в спільній характеристиці вбитого опирем вчителя, який прожив більшу частину життя в Урожі, й опира, з яким вночі зустрівся Юліан («*той, кого Юліан слухав уночі*» [5, 187]). Алітерація на сонорні звуки [н], [м], [в] надає структурі звучності. Емфатичність епітетної структури посилена на фонетичному, архітектонічному й семантичному рівнях.

У текстах Г. Пагутяк метафоричні епітетні структури формують взаємодоповнюючі смислові пари. У тексті «Слуги з Добромиля» епітетні структури «*хрещення водою*» [4, 115] і «*хрещення вогнем*» [4, 115] розташовані поруч. Перша епітета структура являє собою метафоричне увиразнення образу християнського обряду хрещення, а друга – традиції палити опирів на терно-

вому вогнищі. Для розкриття метафоричності епітетних структур «*щедрість душі*» [4, 246] та «*щедрість калитки*» [4, 246] їх необхідно розглядати у комплексі. Уміння співпереживати асоціюється з матеріальною щедрістю. В «Уриській готиці» дві епітетні структури поміщені в одному реченні «*Після пустки на полі настає пустка на серці*» [5, 18]. Перша структура вжита для характеристики завершення польових робіт і приходу пізньої осені, а друга увиразнює образ втрати і печалі за померлою Орисею, яку Орко і Петро відчули, коли завершили ці всі роботи. Перша структура набуває переносного значення лише у семантичному поєднанні з другою, яка переводить поняття пустки в умовну площину.

У «Джонатані Стрейнджі і містері Норреллі» також виявлено компактне вживання метафоричних епітетних структур, зокрема, в уривку «*Outside, a cold black wind was pulling people this way and that, and driving a thick black rain into their eyes*» [8, 681]. Тут означення «*black*» стосовно вітру і дощу – метафоричне, а його повтор спрямований на формування образу суму Джонатана Стрейнджа. Окрім того означення «*black*» є алюзією на «*the black king*», Короля-Ворона, і в цьому контексті вказує, що Джонатан Стрейндж не полишає своїх занять магією. Також виявлено вживання трьох метафоричних епітетних структур в описі Вінкулуса: «*His face was the colour of threeday-old milk; his hair was the colour of a coal-smoke-and-ashes London sky; and his clothes were the colour of the Thames at dirty Wapping*» [8, 149]. Метафоричність колористичних характеристик сприяє формуванню нерозривного зв'язку вуличного чарівника зі звичним місцем перебування – Лондоном. Нагородження в описі метафоричних епітетних структур одразу привертає увагу до персонажа, який виступає другорядним у більшій частині трилогії, але в кінці виявляється живою книгою, яка містить запис магії Короля-Ворона.

Метафоричні епітетні структури, фіксовані у характеристиках персонажів, спрямовані на формування місткої образної характеристики. Структура «*yellowing spider's-web faces*» [8, 21] в описі зібрання теоретичних магів натякає окрім віку на застарілість знань магів. Запропоновані приклади свідчать про те, що чимало метафоричних епітетних структур колористичні. Це пояснюється символічністю кольорів у художніх світах романів.

Значна частина метафоричних епітетних структур спрямована на формування похмурої атмосфери. Дві з них вжито в описі подорожі Джонатана Стрейнджа і короля дорогою фейрі. Епітетна структура «*The moon's scarred white disc*» [8, 463] увиразнює образ місяця, який порушує магічну дію фейрі. Означення «*scarred*» протиставляється підкресленій ідеальності обличчя фейрі. Образне протиставлення характеристик є засобом підтримки внутрішнього ритму тексту. Ці структури виконують функцію увиразнення атмосфери «чистого» жаху. Структура «*the tall, gloomy windows*» [8, 52] увиразнює нудну атмосферу ГанOVER-сквер до поселення там містера Норрелла.

Незначна частотність метафоричних епітетних структур (2 % в усіх текстах) – це жанрово визначена риса фантастики за Ц. Тодоровим: «в творах цього жанру реалізується власний смисл фігурального висловлювання» [7, 69], під чим дослідник розуміє буквально розуміння фігурального смислу. Він зазначає, що появі фантастичного у тексті передують «низка порівнянь, фігуральних чи просто ідіоматичних виразів, досить звичних у буденному мовленні, але якщо їх сприймати буквально, вони стануть позначати надприродну подію» [7, 69]. Тобто поряд із вживанням метафоричних епітетних структур фіксуються епітетні структури, образність яких заснована на демефоризації. Випадків саме такого використання образного потенціалу епітетної структури у текстах Г. Пагутяк чимало, наприклад описи сили опирів і їх сенсорних відчуттів. У «Джонатані Стрейнджі і містері Норреллі» такі структури функціонують в увиразненні образів магічного (епітетна структура «*the language of the wind and the rain and the trees*» [8, 158] характеризує мову магії Короля-Ворона і вжита буквально) і децю іронічному аспекті. Прикладом демефоризації першого зразка Ф. Мендлесон називає випадок, коли фейрі бачить чорного слугу схожим на короля і, не розмежовуючи своє образне сприйняття і реальність, починає плести інтриги, щоб посадити Стівена Блека на трон [10]. Епітетна структура увиразнює те, як фейрі бачить Стівен Блека «*noble, perhaps kingly birth*» [8, 189]. Пов'язана з фейрі ще низка демефоризованих епітетних структур. У пророцтві Короля-Ворона нового короля називають «*The nameless slave*» [8, 153]. Як метафорична епітетна структура ця конструкція функціонує в британських текстах (70 випадків вживання виявлено у корпусі Google Books: British English [9]). Але у тексті С. Кларк вона демефоризована, Стівену Блеку мати не дала імені, його продали у рабство безіменним. Епітетна структура «*Nameless King*» [8, 677] є одним з імен Короля-Ворона, якого покинутим немовлям знайшли в лісі фейрі. Ідентичне означення у складі цих епітетних структур актуалізує безіменність як прикмету короля фейрі, народженого людиною.

Опис чоловіка, якого слуга містера Стрейнджа зустрічає поблизу «*the Heart-Break farm*» [8, 159] увиразнюється метафоричною епітетною структурою. У казках такий опис традиційно

завершується фантастичною подією, але в романі фінал характеристики інший: «*On looking up he saw someone striding down the hillside towards him; a fairy-tale figure with a large and curious hat upon his head and a staff in his hand – a yeomanfarmer, a sensible-looking man whose fantastic appearance was entirely due to his having folded a piece of canvas about his head to keep the rain off*» [8, 165]. Після нічної подорожі здичавілим лісом, асоційованим з лісом навколо замку Сплячої Красуні, слуга чекає чогось незвичайного, тому фігура вдалечині набуває рис казкового чарівника, але при наближенні ілюзія зникає. Деталізація зовнішності чоловіка за ретельного розгляду протиставляється видимим здалеку прикметам, що призводить до посилення іронічності ситуації.

Епітетна структура «*величезна хмара, схожа на скирту, що по краях взялася вогнем*» [4, 23] фіксується в описі неба, коли Слуга забирає запис своєї музики при розграбуванні монастиря. Порівняння незвичного явища зі звичним процесом горіння скирти виконує подвійну естетичну функцію: стисло унаочнює незвичайне освітлення хмари і вводить у текст фокусування характеристики з точки зору юрби спостерігачів.

У тексті цього ж роману виявлено дві епітетні структури, які завдяки метафоризації формують символ зупиненого часу: «*І він застряг у тому часі навічно, як муха у бурштині*» [5, 224], «*селах, що на порозі нового віку застигли, ніби мухи в бурштині*» [5, 60]. У першій епітетній структурі означення «*навічно, як муха у бурштині*» являє собою нерозривну характеристику, у виразному пластичний образ зупиненого часу, оскільки муха у бурштині асоціюється зі збереженням недоторканої видимої прикмети часу. Послідовне вживання цих епітетних структур призводить до того, що порівняльний компонент «*ніби мухи в бурштині*» стає ситуативним синонімом означення «*навічно*». Перша епітетна структура характеризує самовідчуття фотографа Юліана, а друга – його бачення замкненого, застиглого світу, до якого він прийшов, і до якого належить Уріж.

У підкреслено умовному художньому світі фентезі функціональність метафоричних епітетних структур відчутна. Ритм «фентезі вторгнення» (ритм перемінних піднесення і спаду, напруги і розслаблення) акцентується поєднанням в епітетаріях посилено метафоричних і підкреслено демеафоризованих епітетних структур. Такі якісні характеристики надають світу історичного фентезі художньої зримості й достовірності.

Перспективою подальшого дослідження є розгляд метафоричних епітетних структур у інших текстах історичного фентезі для визначення загальних закономірностей функціонування таких епітетних структур у текстах цього жанрового різновиду.

Список використаних джерел

1. Губанов С. А. Эпитет в творчестве М. И. Цветаевой: семантический и структурный аспекты: дис... канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык» / Губанов Сергей Анатольевич ; Самарский государственный университет. – Самара, 2009. – 415 с.
2. Москвин В. П. Выразительные средства современной русской речи : тропы и фигуры. Общая и частная классификации. Терминологический словарь / В. П. Москвин. – [Изд. 2-е, существ. перераб. и доп.]. – М.: ЛЕНАНД, 2006. – 376 с.
3. Онопрієнко Т. М. Епітет у системі тропів сучасної англійської мови (Семантика. Структура. Прагматика): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови» / Онопрієнко Тетяна Миколаївна ; Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х.: [б. в.], 2002. – 19 с.
4. Пагутяк Г. Слуга з Добромиля / Галина Пагутяк. – К.: Дуліби, 2010. – 336 с.
5. Пагутяк Г. Урізька готика / Галина Пагутяк. – К.: Дуліби, 2009. – 352 с.
6. Сиваченко Н. Г. Функционально-стилистическая, семантическая и формальная структура : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : 10.02.02 «Языки народов СССР (украинский язык)» / Н. Г. Сиваченко. – К., 1991. – 17 с.
7. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров; пер. с фр. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
8. Clarke S. Jonathan Strange and Mr. Norrell / Susanna Clarke. – London: Bloomsbury, 2009. – 1007 p.
9. Google Books British English [Електронний ресурс]: Linguistic Corpus. – URL: <http://googlebooks.byu.edu/x.asp>. – Accessed 01.03.2013. – Name from the screen.
10. Mendlesohn F. Rhetorics of Fantasy / Farah Mendlesohn. – Middletown: Wesleyan University Press, 2008. – 336 p.
11. Rickard P. The Transferred Epithet in Modern English Prose / Peter Rickard. Cambridge, 1996. – 98 p.

Summary. This article focuses on functions and characteristics of metaphorical epithet structures in the texts of "Jonathan Strange and Mr. Norrell", "Urizka Gothic", and "Servant from Dobromyl". The literary expressiveness of various semantic types of epithet structures is less detailed than the architectonic one. Metaphorical epithet structures are a type of transferred epithets with the transfer of meaning by similarity. The equal percentage of such epithet structures in the epithetariums of S. Clarke and H. Pahutiak's works suggests that it is influenced with the genre-determined peculiarities. Metaphorical epithet structures are found in depictions of both fantastic and conventionally-historical components of the historical fantasy universe. They accent a number of chronotope traits of the fictional worlds, such as time statics. The colouristic characteristics create the atmosphere due to their sensorial and emotional potential. There is a number of interconnected by meaning pairs of metaphorical epithet structures in H. Pahutiak's texts and even larger collocations are found in S. Clarke's works. This allows to enrich the images. The rhythm of "intrusion fantasy" with its interchanging tension and release influences the ratio of metaphorical and demetaphorised epithet structures. As literal understanding of conventionally figurative structures establish a fantastic occurrence. The prophesy of the Raven-King stresses the quality of namelessness as a requisite of a fairy king, which enables "the gentleman with thistle-down hair" to plot Stephen Black's raise to power. Metaphorical epithet structures often lead to symbolisation of images and accentuation of artefacts and chronotope components. Such qualitative characteristics contribute to the visuality and authenticity.

Key words: definition, defined component, function, metaphorical epithet structure, S. Clarke, H. Pahutiak.

Отримано: 28.08.2014 р.

УДК 81'44.38 : [811.111 + 811.161.2]

Чернікова О.І.

СЕМАНТИЧНІ ТА ФОНОСЕМАНТИЧНІ ЗВ'ЯЗКИ МІЖ ФОНЕТИЧНИМИ ІТЕРАНТАМИ В АНГЛІЙСЬКОМУ Й УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ПАРАЛЕЛЬНИХ ТЕКСТІВ АНГЛІЙСЬКОЮ Й УКРАЇНСЬКОЮ МОВАМИ)

Статтю присвячено дослідженню семантичних та фоносемантичних властивостей звукового повтору у зіставно-типологічному аспекті. Розглянуто семантичні зв'язки між словами, поєднаними за допомогою феномена звукового повтору, а також фоносемантичні властивості повторів.

Ключові слова: семантика, фоносемантика, звуковий повтор, зіставлення, типологія.

Семантичні й фоносемантичні зв'язки у художньому тексті привертали увагу філологів ще на початку ХХ століття, як видно зі статей Й. М. Бріка [2], де стверджується, що недоцільно вважати звукову організацію поетичного тексту лише зовнішньою, структурною «прикрасою» твору [2].

Положення про те, що фонемі самі по собі є носіями семантичних ознак, розвинуте та обґрунтоване в працях О. П. Журавльова [7; 8]. О. П. Журавльов називає фонетичним значенням комплекс ознак, пов'язаних із тою чи іншою фонемою. Він доводить, що фонетичні значення часто відповідають значенням слова (або деяким його аспектам). За В. В. Левицьким, це пояснюється тим, що мовці часто обирають ті звукові оболонки, що найбільш пасують до семантичного значення [10]. Це не заперечує випадків розбіжності та навіть протиріч між фонетичним та семантичним значеннями, але ці випадки не являють собою аргумент проти існування фонетичного значення.

Впорядкованість фонем в художньому тексті переноситься на слова, що внаслідок цього стають згрупованими. До природних семантичних зв'язків додається «надорганізація» [11, 71], що з'єднує у нові смислові групи слова, які на перший погляд нічим не пов'язані. Таким чином, фонологічна організація тексту отримує безпосередньо смислове значення.

Звуковою стороною художнього тексту можна назвати «необхідний мінімум його фонетичних характеристик, що реалізується при читанні тексту вголос» [12, 88]. Художній текст, як правило, подається у графічній формі, тому для фонем беруться до уваги лише релевантні диференційні ознаки [12, 88]. В контексті художнього мовлення йдеться, здебільшого, не про звуки як акустичні одиниці, а про *звукобукви*, що обґрунтовано аспектом словесно-буквеної синестезії, коли при читанні певних символічно значущих букв-звуків у свідомості людини виникає «музика тексту» і створюється так званий асоціативно-змістовий тон [9, с. 80]. Ця думка підтвер-

джується результатами досліджень О. П. Журавльова [7], за якими «звук стає для мовців чітко усвідомленою психологічною реальністю лише після знайомства з літерами. До цього часу окремі звуки, особливо приголосні, у мовному потоці не лише не усвідомлюються, але й не виокремлюються <...>. Для людини письмової звук і літера нерозривно зв'язані, і поява одного з цих знаків одразу ж викликає у свідомості появу іншого. Тому графічний, буквенний образ не може не здійснювати вплив на сприйняття звука, допомагає виробити у свідомості типовий образ звука і закріплює його за допомогою графічного зображення» [7, 14-16].

Асоціативний зміст (асоціативно-звукове поле) звукового складу мовлення в деяких випадках може призводити до помилкових висновків щодо семантичної та етимологічної спорідненості слів, створюючи невірні асоціації (реетимологізовані утворення з фонетичною мотивацією, або так зване явище «народної етимології»). Однак, ця властивість звукообразів активно використовується у художньому мовленні.

Отже, фонетична змістовність актуалізується як при сприйнятті усного, так і письмового мовлення. З такою позицією можна сперечатись (стверджуючи, що принципи звукового символізму можуть проявлятися лише у звуковому варіанті тексту), але, за даними нейрофізіологічних досліджень [9], фоносемантичне значення є наслідком взаємодії слухового та зорового аналізаторів. Це підтверджує, що звуковий рівень (звукова сторона) мовлення здатний виступати як самостійний носій змісту у процесі сприйняття тексту (мовленнєвого твору).

Фонема у художньому тексті передають інформацію здебільшого не понятійного, а сенсорно-емотивного характеру (інформація понятійного характеру найчастіше передається сполученнями фонем у поетичному тексті). Фонема легко стають носіями експресивних конотацій, хоча у графічному тексті їх конотативність може бути ускладнена конотативним навантаженням літер, що їм відповідають. У різній графічній передачі одна і та ж сама фонема здатна мати різні конотації, як, наприклад, англійські *i* та *y* – *y* виглядає більш екзотично [12, 88]. Відсутність емоційної характеристики в тексті неможлива, адже текст створюється індивідом із власною концептуальною системою.

В художньому тексті із змістом співвідносяться не лише звучання окремих слів, але й фонемний склад тексту в цілому [7]. Організація звукової форми спрямована на використання фонетичного значення як художньо-зображувального засобу для підкреслення загального змісту й підсилення експресивного звучання твору.

Існують якнайменш три засоби семантизації звукового складу художнього мовлення. Перші два з них корелюють із основними поняттями фоносемантики за С. В. Вороніним [3]:

- звуконаслідування як засіб семантизації;
- звуко символізм як засіб семантизації.

Включення звучань в оказіональну фоносемантичну структуру даного тексту [12, с. 89].

Звуконаслідування, хоча і вважається найпростішим із засобів семантизації (його роль – створення звукових картин, викликання звукових асоціацій), має певні особливості. У теоретичному плані воно привертає увагу тим, що для нього не є обов'язковим фонетичне значення, адже у звуконаслідуванні співвідноситься не фонетичне значення із семантичним, а звучання із денотатом. З іншого боку, повторення однієї і тієї ж самої фонемі у різних словах для позначення схожих звуків, як, наприклад, позначення протяжного болісного звука [o:] в *moan, groan* або високого різкого звука [дз] в *дзвонити, дзюрчати, дзеленькати* створює своєрідне фонетичне значення, що функціонує лише в колі даного класу лексем [12].

Структура звукових картин у тексті складніша, ніж здається на перший погляд. Звукопис створюється не лише за допомогою ономапоєї, але й слів відповідного звучання із незвуковим значенням. При цьому звуковий образ входить у оказіональне значення незвукового слова. Прикладом може слугувати рима *howl – foul* у поемі Дж. Р. Р. Толкієна «The Lay of Leithian» (4), яка зближує значення і створює синестетичний образ, що поєднує в собі жахливий звук вовчого завивання та співзвучну відразність заклять Тху («<...> *Master of Wolves, whose shivering howl / For ever echoed in the hills, and foul / enchantments and dark sigaldry / did weave and wield*» (4, 228)). Слово *foul* не являється прикладом звуконаслідування, але, опинившись в оказіональній спорідненості до ономапоу *howl*, переходить до його асоціативного поля і, таким чином, певною мірою саме стає ономапопом.

Під *звуко символізмом* як засобом семантизації звукового складу художнього тексту розуміється закріплення ознак звучань за подібністю, тобто своєрідна метафора [12; 13]. Звуко символічна семантизація може бути заснована на первинному синестетичному зв'язку ([l] – м'яке, ніжне, [d] – тверде, грубе) або на вторинній асоціації, що визначається вживанням фонемі в якому-небудь характерному слові [12, 90]. У цьому випадку зв'язок між звуком та значенням непрямий – фонетичне значення виступає «посередником» між звучанням та денотативним значенням. В контексті художнього мовлення «фонетические значения, взятые в целом, имеют, как и звукоподражания, общеязыковой, узуальный характер» [12, 90].

Третій засіб семантизації обмежений рамками тексту. Оказіональні зв'язки, що виникають у тексті, утворюють систему, але це система вторинної знаковості художнього тексту. Для встановлення зв'язків такого роду не потрібно ні звуконаслідування, ні звукосимволізму, адже ці зв'язки умовні за своєю природою та визначаються лише семантикою ключових слів тексту: «На нашу думку, однак, ніщо не заважає з'єднанню умовних зв'язків зі звуковими зв'язками, як часто і відбувається» [12, 90]. Л. П. Прокоф'єва [14] називає таку семантизацію «особистісним змістом», використовуючи психологічну термінологію. Носіями цих «особистісних змістів» є домінуючі для даних ритміко-інтонаційних одиниць звукові повтори.

За допомогою цього засобу семантизації можна передати не лише емотивно-сенсорні ознаки, але й надскладний понятійний зміст (що підтверджується працями Ю. М. Лотмана [11]), отже, цей тип є змістовнішим за два інших. В той же час «оказіональний» засіб семантизації викликає багато досі нерозв'язаних питань – немає чіткого уявлення, чи є така семантизація мотивованою, тобто за бажанням автора, або ж вона довільна і підкоряється дії якихось мовних або психолінгвістичних законів; невідомо, чи є ця властивість характерною для всіх художніх текстів або ж лише для деяких; як сприймається такий текст читачем (адресатом); нарешті, якщо вербалізація фоносемантичної системи тексту (тобто її передача у формі ряду суджень) дає ідеї, що суперечать його семантичному змісту, важко сказати, чи означає це, що автор свідомо або підсвідомо вклав цю ідею в текст, або ж, що автор є стилістично невмілим.

Обумовленість звукового вигляду слова його змістом є наслідком *примарної мотивованості* звукової одиниці (за С. В. Вороніним [3]). Фонетичне значення слова не усвідомлюється носієм мови, але має здатність до актуалізації.

Розглядаючи семантизацію звукового повтору, потрібно ще раз наголосити, що ми беремо до уваги не стільки акустичні характеристики звуків, скільки їх фонетично-графічне втілення (*звукобуква, звукобуквенний психічний образ, графон* [6, с. 84]), адже асоціації у реципієнта художнього тексту викликають не лише звуки, але й їх графічні зображення.

Семантизація звукового складу тексту шляхом звукосимволізму засновується на первинному синестетичному зв'язку або на вторинній конотативній асоціації [12]. В якості прикладів можна навести наступне:

«*Roll – roll – roll – roll, // roll-roll-rolling down the hole!*» (3, 223), де звуки [l], [r] та лабіалізована голосна [o] позначають округлість [4; 5], а наступною асоціацією виступає перекошування округлих бочок та їх шлях до округлого отвору (*hole*). До речі, за допомогою первинних синестетичних зв'язків звукового складу зі змістом тексту Дж. Р. Р. Толкієн показує подібність свого персонажа до його житла у словосполученні *hobbit-hole* (3): властивість нори (округлість) переноситься на її мешканця (хоббіта) за допомогою алітерації.

Семантизація, заснована на вторинній асоціації, може бути проілюстрована прикладом «*In spider's form despair and shadow // a shuddering fear and shapeless night*» (4, 132), де за допомогою звукового повтору слова *despair* та *spider*, а також *shadow*, *shuddering* та *shapeless* об'єднуються в асоціативні поля.

Засіб оказіональної семантизації звукового складу художнього тексту втілюється, наприклад, у присутності звукобукви *th* (звука [θ]) в іменах більшості негативних персонажів та місць творів Дж. Р. Р. Толкієна: *Morgoth, Thu, Thauron* (Sauron), *Thuringwëthil, Gothmog* (5) і т.д. Звукобуква *th* отримує оказіональну негативну конотацію скрізь всі тексти, створені письменником.

Завдяки тому, що звуковий повтор у художньому тексті являється фонетичним аттрактантом (елементом, що привертає до себе увагу читача), відбувається посилення семантичних властивостей звука, що повторюється. В той час як поодинокий випадок звукового символізму може залишитися непоміченим, прийом звукового повтору робить наголос на символічних властивостях звука. Вирізнення звукового повтору з канви «нормального» тексту вже несе в собі певну інформацію, яка стосується не лише форми тексту, але і його змісту та асоціацій, пов'язаних із ним.

Явище звукового повтору має глибоке літературно-історичне підґрунтя (стародавня традиція алітерованого вірша у англійській літературі, яка успадкована письменником ХХ століття Дж. Р. Р. Толкієном), отже, можна стверджувати, що будь-який випадок алітерації спрямований на викликання у читача певних семантичних та когнітивних асоціацій (наприклад, з давниною, з героїчним епосом, асоціації міфологічного та архетипічного характеру).

Звукові повтори, що є більш-менш звичними для поетичного художнього тексту, у прозаїчному тексті несуть ще більший об'єм інформації, спрямований до читача, завдяки своїй незвичності для такого типу художнього мовлення.

На відміну від фоносемантичної сторони повторів у художньому мовленні, розгляд явища звукового повтору з семантичної позиції залишається невивченим, так само як його класифікація не лише за структурним, а й за семантичним критерієм.

Дослідивши значний обсяг матеріалу, що містить звукові повтори (групи слів, що пов'язані повтором, ми називаємо *фонетичними ітерантами*), можна стверджувати, що семантичні зв'язки між групами ітерантів не обмежуються лише зв'язками, що створюються завдяки існуванню звуконаслідування та звуко символізму. Під час обробки матеріалу було помічено, що всі групи фонетичних ітерантів пов'язані між собою семантичними зв'язками, і ці зв'язки посилюються присутністю звукових повторів.

На матеріалі тексту твору Дж. Р. Р. Толкієна *The Fellowship of the Ring* та його українського перекладу «Братство Персня» нам вдалося встановити найпоширеніші семантичні зв'язки, що існують у групах фонетичних ітерантів, наявних у матеріалі. Нижче ми перераховуємо типи таких зв'язків, наводячи відповідні приклади.

1. Зв'язок типу «предмет – ознака». Один з найпоширеніших серед типів семантичних зв'язків у групах фонетичних ітерантів, наявних у нашому матеріалі. Такий тип зв'язку спостерігається, наприклад, у *white winters* (2, 5), де *winters* виступає предметом, а *white* – його ознакою, та у прикладі *Старий Свім* (1, 12) (*Свім* – предмет, *Старий* – ознака).

2. Зв'язок «предмет – частина/належність». У цьому випадку один з елементів групи фонетичних ітерантів виступає предметом, інший відноситься до нього як частина до цілого або як те, що належить предмету. Наприклад, у *dwarf-hoards* (2, 11), де *hoards* – предмет, а *dwarf* – ознака належності (кому належить?). Відповідний український приклад – *гуркотіння грому* (1, 111).

3. Тип зв'язку «предмет – об'єкт». Приклади: *generations of relatives* (2, 7); *зливи зірок* (1, 35).

4. «Предмет – місце/час». Предмет та його місцезнаходження або час, коли предмет виконує дію: *Dwarves from the Dragon-hoard* (2, 13); *тріщину у темряві* (1, 61).

5. Зв'язок типу «перерахування/вибір», коли елементи групи фонетичних ітерантів знаходяться у рівноправних відносинах, завдяки чому відбувається їх перерахування або вибір між ними. Приклад з англомовного матеріалу – *strange and suspicious* (2, 13), приклад з україномовного – *спритний і сильний* (1, 59).

6. Зв'язок типу «ім'я – прізвище/прізвисько», на якому побудована велика кількість імен і назв у творах Дж. Р. Р. Толкієна. Такий зв'язок є набагато менш характерним для українського художнього мовлення, отже, при перекладі зберегти його майже не вдається, і такі групи фонетичних ітерантів становлять малий процент україномовного матеріалу. Приклади: *Bilbo Baggins* (2, 76); *Кірвана Корабельника* (1, 167).

7. Зв'язок «дія – суб'єкт/об'єкт». Відноситься до групи, де один елемент є дією, а інший – предметом, що її виконує, або ж предметом, над яким вона виконується. Приклади: *a star shines* (2, 79); *зло знищене* (1, 231).

8. Зв'язок типу «ознака – тип дії». Застосовується у групах фонетичних ітерантів, де один елемент діє як ознака (який?), а другий – як тип дії (як?). Приклад з англомовного матеріалу: *treacherously bright* (2, 84), приклад з україномовного – *найменш надійним* (1, 253).

9. Зв'язок «дія – тип дії». Один з елементів групи фонетичних ітерантів виступає дією, а інший визначає її тип. Приклади: *creeping cautiously* (2, 89); *подумки перебирати* (1, 267).

10. «Дія – дія». Дві взаємопов'язаних дії у групі фонетичних ітерантів. Наприклад, *started to struggle* (2, 106); *ризикували розпалювати* (1, 268).

11. «Дія – місце/час». *Burning on their backs* (2, 114); *зупинився біля озера* (1, 286).

Слід зазначити, що у групі фонетичних ітерантів може бути більше одного типу зв'язку, адже кожний елемент у ній пов'язаний з кожним іншим елементом; так, під час нашого дослідження нами було помічено групи фонетичних ітерантів одночасно з двома та трьома типами семантичних зв'язків.

У статті розглянуто історію дослідження проблеми фоносемантичного та семантичного зв'язку між словами, що містять звукові повтори. Доведено, що існує як фоносемантичний, так і семантичний зв'язок між елементами груп фонетичних ітерантів. Виокремлено 11 типів семантичних зв'язків, що часто трапляються у групах фонетичних ітерантів: «предмет – ознака», «предмет – частина/належність», «предмет – об'єкт», «предмет – місце/час», «перерахування/вибір», «ім'я – прізвище/прізвисько», «дія – суб'єкт/об'єкт», «ознака – тип дії», «дія – тип дії», «дія – дія», «дія – обставина».

Список використаних джерел

1. Белый Андрей. Символизм: Книга статей / Андрей Белый. – М., 1910. – 635 с.
2. Брик О.М. Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха) / О. М. Брик // Поэтика: Сборники по теории поэтического слова. – Петроград, 1917. – С. 24-62.
3. Воронин С. В. Основы фоносемантики / С. В. Воронин. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1982. – 242 с.

4. Гурджиева Е. А. Элементарный звуковой символизм (статистическое исследование : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / Е. А. Гурджиева. – М., 1973. – 31 с.
5. Гурджиева Е. А. Звуковой символизм и факторы, влияющие на него / Е. А. Гурджиева // Сборник научных трудов Московского ИИЯ. – 1973. – № 72. – С. 242-255.
6. Журавлёв А. П. Символическое значение языкового знака / А. П. Журавлёв // Речевое воздействие. Проблемы прикладной психолингвистики / отв. ред. А. А. Леонтьев. – М. : Наука, 1972. – С. 81-96.
7. Журавлёв А. П. Фонетика бесовских глоссолалий / А. П. Журавлёв // Язык культуры: семантика и прагматика: материалы междунар. научн. конф. «Славянская этнолингвистика и проблемы изучения народной культуры» / отв. ред. С. М. Толстая. – М. : Индрик, 2004. – 494 с.
8. Журавлёв А. П. Фонетическое значение / А. П. Журавлёв. – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1974. – 160 с.
9. Кушнерик В. І. Фоносемантизм у германських і слов'янських мовах / В. І. Кушнерик. – Чернівці : Рута, 2004. – 416 с.
10. Левицкий В. В. Семантика и фонетика. Пособие, подготовленное на материале экспериментальных исследований / В. В. Левицкий. – Черновцы : Изд-во Чернов. ун-та, 1973. – 102 с.
11. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Наука, 1970.
12. Пелевина Н. Ф. О семантизации звуковой стороны художественного текста / Н. Ф. Пелевина // Вопросы семантики. – Л., 1976. – С. 88-95.
13. Пелевина Н. Ф. Языковая и внеязыковая мотивировки семантики языкового знака / Н. Ф. Пелевина // Проблемы мотивированности языкового знака. – Вып. 3. – Калининград, 1976. – С. 35-40.
14. Прокофьева Л. П. К вопросу о фиксации идиостиля на уровне фоносемантики / Л. П. Прокофьева // Язык, познание, культура на современном этапе развития общества. – Саратов : СГАП, 2001. – С. 233-243.

Джерела ілюстративного матеріалу

1. Толкін Дж. Р. Р. Володар Перстенів / Перекл. з англ. Олена Фешовець; післяслово Олександра Ірванця і Леоніда Рудницького, 2-е вид. – Львів : Астролябія, 2006. – 1088 с.
2. Tolkien J. R. R. The Fellowship of the Ring / John Ronald Reuel Tolkien. – L. : HarperCollinsPublishers, 1998. – 416 p.
3. Tolkien J. R. R. The Hobbit / John Ronald Reuel Tolkien. – L. : HarperCollinsPublishers, 2001. – 367 p.
4. Tolkien J. R. R. The Lays of Beleriand / John Ronald Reuel Tolkien / [Edited by Christopher Tolkien]. – L. : HarperCollinsPublishers, 1998. – 393 p.
5. Tolkien J. R. R. The Silmarillion / John Ronald Reuel Tolkien / [Edited by Christopher Tolkien]. – L. : HarperCollinsPublishers, 2004. – 386 p.

Summary. The article is focused on the contrastive typological aspect of semantic and phonosemantic sound iteration features' research. The research based on J.R.R. Tolkien's The Fellowship of the Ring and its parallel Ukrainian translation looks into semantic characteristics of alliteration, assonance and various other kinds of sound iteration in both contrasted languages. Semantic characteristics of phonetic iterants, as well as their characteristics in English and Ukrainian parallel fictional texts have been researched for the first time. The factual as well as illustrative material for the research are the so-called phonetic iterants which represent two or more words connected by means of sound iteration, or repetition. Semantic links between words united by the sound iteration phenomena are considered as well as its phonosemantic properties. Following the similar approach to classifying and investigating structural types of sound iteration in fictional text, variations of semantic connection between phonetic iterants have been studied and classified into 11 types ("object – characteristics", "object – part of object", "object – object", "object – place/time", "enumeration/choice", "name – last name/nickname", "action – subject/object", "characteristics – type of action", "action – type of action", "action – action", "action – aspect"). The English text has shown a much wider occurrence of the "name – nickname" type of semantic connection in phonetic iterants. Part of the research has been focused on studying presence or absence of phonosemanticism in the given material and has shown that onomatopoeia and sound symbolism are much more common in the English variant of the text under consideration.

Key words: semantics, phonosemantics, sound iteration, contrasting, typology.

Отримано: 24.07.2014 р.

ОБРАЗ ЖІНКИ В ХУДОЖНІЙ СПАДЩИНІ КОСТЯ ГОРДІЄНКА

У статті наголошено на тому, що у творчості Костя Гордієнка центральним персонажем творів є жінка, яка вважається ідеалом прекрасного. Образ жінки у творах письменника подається як цілий комплекс загальнолюдських та національних цінностей. У статті акцентовано, що Кость Гордієнко надає жіночим образам рим мужності і відваги, жіночої любові і розуміння громадянського обов'язку. Образ матері в художніх творах прозаїка вважається основним складовим компонентом образної системи.

Ключові слова: образ жінки, оповідання, персонаж, драматизм, ідеал.

Нові тенденції сучасного літературознавства спрямовані на переосмислення класичної літератури під кутом зору, що позбавляє кон'юнктурних підходів у дослідженні художньо-естетичних здобутків української літератури ХХ ст., а також на розгляд її у руслі феміністичного дискурсу.

У наш час “потрібне усвідомлення усіма людьми необхідності нового підходу до цінності людини і людства, включення їх у нову “шкалу цінностей”, гуманістично субординовану, засновану на науковому розумінні смислу людського існування” [1, 136]. Це дозволить глибше дослідити життєві, художні позиції митця, його погляди на жінку як самостійну людську особистість, дозволить осмислити художню концепцію національної героїні у системі духовних цінностей українського народу ХХ ст. Образ жінки-матері вважається одним із трагічних образів української культури і літератури зокрема. Мається на увазі особлива тема, що формує певний пласт духовного простору нації, має вагоме культурне коріння та виявляє певні особливості щодо ментальності українців. Образ жінки є суттєвим чинником для пізнання як соціокультурних, так і морально-психологічних особливостей життя українського народу.

У цьому ракурсі особливої ваги набуває творчість Костя Гордієнка, літературна діяльність якого, зважаючи на відомі літературознавчі дослідження не була предметом наукового дослідження в межах зазначеної проблеми. Кость Гордієнко залишив помітний слід у реалістичній українській літературі, збагативши її художніми творами, у яких всебічно зображується селянське життя і водночас глибоко розкриваються взаємини людей під час воєнних дій на Україні. З цього погляду проза Костя Олексійовича Гордієнка є художнім і культурним феноменом ХХ ст.

Проза Костя Гордієнка ще не була предметом системних досліджень в українському літературознавстві, а серед невеликої кількості розвідок учених, які звертались до вивчення художньої організації його творів, слід назвати праці О. Зінченко, В. Романовського, В. П'янкова, О. Ющенка та ін. Увага дослідників зосереджувалася навколо незначних питань творчості Костя Гордієнка (Л. Жикол, Ф. Кириченко, А. Ковтуненко, Я. Кривко, І. Маслов, В. П'янков, В. Панченко, В. Романенко, В. Романовський, Л. Смілянський, В. Стецюра, Г. Стукалова, Л. Тома, В. Фургайло, М. Шаповал, М. Шумило, О. Ющенко, В. Чаговець). Неодноразово критики наголошували на тому, що особливе місце Кость Гордієнко у прозових творах відводить жінкам. Жіночих образів у спадщині митця дуже багато. Інколи жінки наскрізною ниткою можуть проходити через увесь текст твору, а інколи можуть з'являтися епізодично в окремих розділах. Кожен жіночий образ має певні індивідуальні риси, хоча не завжди є художньо довершеним.

У центрі уваги письменника – жінка-трудівниця: жінка дореволюційного села, що не скорялася тяжкій, безправній долі, а ставала на захист своїх людських прав, і жінка радянського села, колгоспниця, повноправний член суспільства, несе в життя струмись любові й ніжності, духовно збагачує і прикрашає його [10, 94]. С. Єфремов уважав, що саме через жіночі образи “... найкраще можна пізнати національну вдачу, національний дух, навіть саму національну ідею кожного народу. Адже завжди і всюди жінка творила й охороняла домашнє вогнище, під її доглядом та піклуванням були всі “хатні справи”, отже й традиції роду, а значить і самої природи певного гурту людей. Саме в жіночих постатях знаходять своє втілення найтиповіші вияви національного духу, найглибші його ознаки та разом і ті загальні змагання, які хвилюють почуття” [6, 334-335].

Жіночий образ, на думку М. Кудрявцева, відіграє у творі велику роль, “як суб'єкт нації у виборі моральних орієнтирів, сенсу життя, ідеалів, що визначають злет чи падіння, самоствердження чи деградацію, людяність чи бездуховність, прогрес чи стагнацію” [7, 289].

Життя давало Гордієнкові багатий матеріал, воно виблюпувало на поверхню гостроту роздуму простого селянина, який обома руками міцно вже тримався за нове, вірив у нього, за нього боровся. Кость Гордієнко у своїх творах постійно возвеличував жінку. Так, наприклад, письменник у критичній розвідці зазначає: “Жінка стала повноправною великою силою в суспільстві...

Пробудилися здатності... Земля вславлена чудесними здобутками. На розквіт країни радянська жінка положила частку і своєї праці, свого серця... нема такої ділянки, де б жінка не приклала свою обдаровану руку" [5, 6].

У творах Костя Гордієнка постійно домінує жінка: вона є ідеалом прекрасного, людиною гуманною у ставленні до оточення ("Чужу ниву жала", "Дівчина під яблуною"). У численних творах письменника важливим складовим компонентом системи образів є жінка, яка формує в кожному творі особливу духовно-емоційну атмосферу. Тому не дивно, що саме К. Гордієнком створена ціла галерея незабутніх трагічних материнських образів, що постійно вбирали в себе любов і доброту, вірність і безкорисливість, святість і жертвність, співчуття і милосердя, моральну чистоту й духовну велич.

Так, наприклад, у романі Костя Гордієнка "Буймир" головна героїня Текля – це своєрідний образ-символ майже всіх матерів, які у воєнний час не лише доглядали і виховували своїх дітей без чоловіків, але й несли на собі важкий тягар відповідальності за відновлення господарства, зруйнованого війною. Кость Гордієнко розкриває образ жінки-матері багатогранно, показуючи Теклю і в повсякденній праці та клопотах по господарству, і у стосунках з матір'ю та власною дитиною, сільською громадою та сусідами, в її спогадах та думках. Текля Завірюха – це любляча матір своєї дитини. Вона є берегинею родинного вогнища, постійно трудиться. У творі показано, наскільки вона виснажена щоденною працею й турботами за власну родину та колектив, у якому працює. Саме тому у творі можна простежити наявність вираженої архетипної символіки, репрезентованої у сюжеті твору, а саме на рівні показу К. Гордієнком архетипів жінки-матері та її власної родини. М. Острик наголошує: "Письменник зображував суспільну дійсність в різних аспектах. Багато уваги присвятив він долі жінки до революції, і в радянський час у кожному його творі одним із образів першого плану є образ жінки, осмисленої з соціальної точки зору" [9, 3].

У Костя Гордієнка поняття родинного щастя та материнської любові, тобто сім'ї, рідної домівки, родини, сповнені глибокого сакрального змісту та можуть займати чільне місце в системі національних духовних та моральних цінностей. У романі "Буймир" перед нами постає художньо-узагальнений образ-страдниця, доля якої є нелегкою. Така жінка вважається берегинею сімейного вогнища. Як правило, такі героїні мусять робити тяжку фізичну роботу, а у власній сім'ї виконувати водночас роль чоловіка і жінки, а для власної дитини бути матір'ю та батьком. Весь сенс життя жінко-страдниць, жінок, які залишилися без чоловіка, був пов'язаний із працею. Вона як справжня берегиня найкращих духовних традицій усього українського народу, усвідомлює свою роль у суспільстві. У великих епічних полотнах Кость Гордієнко підносить образ жінки до рівня естетичного ідеалу, наповнюючи його різноманітними змістовими смислами. Таких героїнь автор активно включав у морально-етичну проблематику. Цілком впевнено можна твердити, що образ матері у творах Костя Гордієнка акумулює цілий комплекс загальнолюдських та національних цінностей. Він є символом невмирущої духовності народу, зокрема у вчинках і помислах жінок відображені особливості народної мудрості та моралі, подається філософія людського буття [3].

З особливим драматизмом Кость Гордієнко змальовує образ жінки-матері, жінки-страдниця, яка втрачає свою дитину. У творах письменника тема материнського божевілля, як правило, виникає на тлі загибелі власної дитини. Така тема не є новою в історії української літератури. Проте Кость Гордієнко, показуючи трагічні часи України, не може відтворити все безумство та абсурдність реальної дійсності, у якій дуже часто чиняться злочини, несумісні з законами людського буття. Більша частина оповідань, написаних у воєнний час, видавалися окремими збірками. Головним героєм таких оповідань виступає жінка: оповідання "Кара" – сива бабуся Мавра, яка мстить фашистові, топлячи його в діжці з розсолем, і разом з онукою Гафійкою іде до партизанського загону; оповідання "Партизанська мати" – літня мати Матвіївна, що разом зі своїми синами-воїнами пліч-о-пліч з партизанами карає ворогів; оповідання "Вірність" – вірна дружина Марія, що з двома маленькими дітьми, випила ківш лиха у фашистській неволі, але не втратила честі радянської жінки і по війні з почуттям незламної любові зустріла покаліченого на фронті чоловіка; оповідання "Катерина" – українська дівчина Катерина не прийняла безчестя від фашистського вирока, не осквернила дівочої чистоти, а, зневажаючи смерть, з ножом захистила честь радянської дівчини; оповідання "Дівчата-подруги" – груповий образ українських дівчат-трактористок, які на саратовських землях вирощують високі врожаї пшениці – на злість ворогам і на втіху друзям – захисникам Вітчизни.

Цим жіночим образам надано рис мужності і відваги, ніжної любові і розуміння громадського обов'язку [10, 101]. В. Фургайло запевняє, що образи з оповідань Костя Гордієнка є героїчними та величними: "Мужність і відвага, ніжна любов і вірність громадському обов'язку – ось характерні риси їх. Різні за своїми індивідуальностями, вони об'єднані спільною любов'ю до завоювань Великого Жовтня до радянського життя, до рідної землі" [10, 101].

У романах і повістях Костя Гордієнка найсильнішими є жіночі образи, – і ліричні, і сатиричні: Оленка, Орина, Текля. Усі вони мають глибокий, індивідуалізовано викінчений, національно виразний характер. Через таку галерею образів письменник розгортає свою розповідь про глибинні зміни, що сталися за життя кількох останніх поколінь. Саме в жіночому сприйнятті нерідко постають і поетичні картини природи (роман “Дівчина під яблуною”): “Буйніє дружне поле, пахне материн полинець, душа перехоплюється” [4, 24].

Образ Теклі Завірюхи в романі “Дівчина під яблуною” можна вважати вершинним у галереї створених письменником жіночих персонажів, які завжди посідали особливе місце в ідейно-художній концепції Костя Гордієнка. Уже в нарисових повістях 30 – х рр. ХХ ст. – “Атака”, “Артіль”, в “Повісті про комуну”, а потім в “Зернах” письменник приділив їм виключно велику увагу. Пригадаємо, що цілі розділи цих творів називалися іменами героїнь, як позитивних, так і негативних, – “Атаська”, “Марта”, “Хирийохтиха” та ін. Жінки з великим хвилюванням розповідали про свій “шлях в комуну”. Їх розповіді були щирими і змістовними, а зміни у свідомості – повільними і суперечливими [2, 175].

Ю. Махненко зазначає: “Ось уже півстоліття лунає в українській прозі самотній голос Костя Гордієнка. Його не тільки не сплутаєш ні з яким іншим, а треба ще й досягнути для себе, певним чином призвичаїтися до не дзвінкого тембру, несподіваної інтонації – навдивовижу м’якої, трохи бентежної, а водночас і наспівної...” [8, 39]. Це дає привід багатьом критикам стверджувати, що у творах Костя Гордієнка чути голос скоріше не оповідача, а оповідачки. Дуже часто вони вважають, що то взагалі не оповідь, а внутрішній монолог.

Таким чином, в ідейно-художньому осмисленні образу жінки-матері можна побачити створений К. Гордієнком образ багатотрагедальної жінки-берегині. Такий образ жінки автор виразніше багатьма штрихами, що підкреслюють трагічність української жіночої душі. Образ матері в художніх творах прозаїка вважається основним складовим компонентом образної системи. Така складова формує в кожному творі письменника особливу духовно-емоційну атмосферу та може репрезентувати цілий комплекс національних та загальнолюдських цінностей, що є символом невмирущої духовності українського народу.

Список використаних джерел

1. Анисимов С. Духовные ценности : производство и потребление / С. Анисимов. – М. : Мысль, 1988. – 253 с.
2. Вовк П. Роман и жизнь / П. Вовк // Советская Украина. – № 3 (28). – 1955. – С. 174 – 176.
3. Герасименко Ю. Знай високе місце своє / Ю. Герасименко / Архів Літературного музею, м. Харків Вст-4728, КБ-2200. – 16 арк.
4. Гордієнко К. Дівчина під яблуною: [роман] / К. Гордієнко. – К. : Радянський письменник, 1954. – 316 с.
5. Гордієнко К. Жіноча доля в народних піснях / К. Гордієнко // Соціалістична Харківщина. – 8 березня. – 1970. – С. 6.
6. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.
7. Кудрявцев М. Своє і чуже: [історико-літературознавчі та компаративістичні студії] / М. Кудрявцев. – Кривий Ріг : Громада, 2007. – 368 с.
8. Махненко Ю. Вірність революції – вірність собі / Ю. Махненко // Прапор. – 1972. – № 3. – С. 34 – 46.
9. Острик М. Літописець Буймира / М. Острик // Літературна газета. – 1959. – 30 жовтня. – С. 3.
10. Фургайло В. Творчість Костя Гордієнка / В. Фургайло // Прапор. – 1957. – № 10. – С. 94 – 105.

Summary. The article focuses on the fact that in literary works of Kost Gordienko the central character is a woman who is considered the ideal of beauty. The image of a woman in his novels is shown as real complex of universal and national values.

The merit of prose works of Kost Gordienko can be considered the fact that he depicted the broad range of problems in his prose. The writer gives actual problems of contemporary reality in his prose works. He wrote essays on life of serf peasantry, the masses of workers in the post-reform daily, created a series of stories about the fate of the long-suffering women, developed a new theme in the Ukrainian literature that touched the life of petty bureaucracy, different ranks of the intelligentsia, reflected the growing protest of the masses against all kinds of oppression.

The sharpness of social conflicts in the works about the lives of the children causes a broad and varied use of antithesis in the plot and in the composition. This method helps to separate the fighting of the child and fighting around him. Antithesis reveals the true purity of baby’s soul, that can’t make up with the surrounding evil. In the center of the writer’s works is the life of the child, and the rest is a

social background. Every detail just better reveals the theme stated by the author, ensuring the unity of form and content. Works on children's themes are mostly sharp conflicts that can be interpreted in different ways, from the perspective of the present and the past years.

Works of Kost Gordienko are filled with victorious power of a true word; through his childhood memories passes a sad note of deceit, lies, fraud. In his prose works the writer presents contemporary life, thereby emphasizing the destructive power of trust of ordinary people in the higher circles of society. Kost Gordienko exposes lies, condemns it, but he cannot struggle against it only with a word. After reading the works of Kost Gordienko it is possible to highlight the main conflict collision in them that is the truth of life. Not in all works of the writer is felt a holiday, feeling that everything goes well, forces a strong feeling of intrusion and understanding that people were driven to despair.

The article accented that Kost Gordienko provides female images with rhymes of courage and bravery, love and understanding of woman's civic duty. The image of a mother in literary works of a writer is considered as the main component of the image system.

Key words: *image of a woman, a story, a character, drama, ideal.*

Отримано: 15.07.2014 р.

УДК 821.111-31.09

Шенкнехт Н.М.

МАРЛОУ І КУРТЦ У БОРЬБІ З «БЕЗМІРНОЮ ПІТЬМОЮ У РОМАНІ «СЕРЦЕ ПІТЬМИ» ДЖОЗЕФА КОНРАДА

У статті з'ясовуються особливості «екзистенціальної рефлексії» пільми головними персонажами роману, які відкривають для себе можливості і небезпеки поглинання цією пільмою людського серця і ведуть відчайдушну боротьбу проти виру внутрішнього зла.

Ключові слова: *«екзистенціальна рефлексія», пільма, боротьба, Марлоу, Куртц.*

Роман Джозефа Конрада «Серце пільми» включає відносно невелику кількість персонажів, близько двадцяти осіб, які або названі по імені, або, будучи безіменними, більш-менш детально представлені розповідачем і відіграють певну роль у розвитку сюжету. Є й у творі низка персонажів, яких слід назвати позасюжетними. Вони зазвичай з'являються в розповіді капітана Марлоу і слугують для ілюстрації його численних рефлексій, відтак працюючи на вираження складного й багатопланового ідейно-проблемного комплексу твору.

Так, уже на самому початку своєї розповіді Марлоу, вдаючись до історичних паралелей між сучасністю і давньоримською епохою, розказує про молодого римлянина, який силою певних обставин потрапив на Британські острови. При цьому капітан явно моделює ситуацію за принципами художнього вимислу, вже тут, ще до переказу своєї «африканської» пригоди, виступаючи, згідно з сучасними наратологічними визначеннями, як «ненадійний» розповідач, наприклад, моделюючи у своїй розповіді образ молодого римлянина, який, програвшись у карти, приїхав до Британії, аби поправити свої фінанси. При цьому Марлоу звертається до своїх слухачів, намагаючись заохочувальними закличками-звертаннями привернути більше уваги до своєї метаісторичної фікційної розповіді.

Подібних до цього вимисленого персонажа-римлянина у творі досить багато. Згадується моряк швед, який не доїхавши до місця призначення, наклав на себе руки з невідомих причин; данець, капітан корабля, убитий неграми-аборигенами у сварці через курей (саме його посаду має обійняти Марлоу); шотландець, який був готовим побитись з ким завгодно, хто не вірив йому, що на Марсі живуть люди і вони повзають навкарачки. Інколи важко відразу встановити функціональне призначення всіх цих персонажів, однак у контексті філософського змісту вони мають акцентувати той наростаючий абсурд, яким позначене заглиблення в нетрі злочинів проти людини і людяності.

У цю нескінчену боротьбу добра і зла, що переноситься у сферу людської душі, втягнуті в першу чергу центральні персонажі – капітан Марлоу і містер Куртц. Як часто трапляється у Конрада, особливо в тих творах, де має місце так звана «перепоручена розповідь» і право основного наративного голосу передається одному з персонажів, важко сказати однозначно, хто, власне, є головним героєм твору. Якщо у випадку з романом «Лорд Джім» все більш-менш ясно, оскільки Джім справді є *діючим персонажем* майже від початку до кінця твору і ситуація («проблема-за-

гадка») Джіма стягує до себе всю художню систему твору, то в «Серці п'їтьми» з персонажною розстановкою все набагато складніше.

Безперечно, найбільше текстового простору у творі займає капітан Марлоу, і саме його «екзистенціальна пригода» безпосередньо розгортається перед читачем. Однак для самого Марлоу основним об'єктом екзистенціальної рефлексії є містер Куртц, якого читач діючим персонажем бачить лише в межах 10-20 сторінок тексту. Хоча фактично саме Куртцові віддається максимум уваги автора і самого текстового простору. Таким чином, вже попередньо можна сказати, що для Конрада-автора обидва персонажі однаково важливі, і як ми побачимо нижче, виникаюча між ними дзеркальність, очевидне двійництво ефективно працює на художнє доведення автором думки про боротьбу людини з п'їтьмою власного серця.

Спершу для Марлоу Куртц представляється свого роду символом сучасної цивілізації, світочем прогресу, про що багато говорять і ті, хто представляють Куртца капітанові Марлоу до його зустрічі з ним. Містер Куртц під час перебування в Європі був відомий як ліберал, демократ, що сповідував ідею Прогресу і Просвітництва місцевого населення в колонізованих країнах. Цілком серйозно і з великою повагою в такому дусі говорить про Куртца головний бухгалтер компанії – перший, від кого Марлоу чує його ім'я, відразу надзвичайно зацікавивши цим капітана. Однак уже наступний, хто говорить про Куртца, секретар начальника станції, безіменний «Мефістофель із пап'є-маше» («this papier-mache Mephistopheles») [4, 1025], як оцінює його Марлоу, відгукується про нього з презирством і жорсткою іронією: «He is an emissary of pity, and science, and progress, and devil knows what else. We want,» he began to declaim suddenly, «for the guidance of the cause entrusted to us by Europe, so to speak, higher intelligence, wide sympathies, a singleness of purpose...» [4, 1024]. На думку «молодого аристократа», Куртц, так само як і Марлоу, якого прислали ті самі люди, належить до «цієї нової банди – банди служителів добродетності» («the gang of virtue the gang of virtue») [4, 1024].

Далі Марлоу, аж до зустрічі з Куртцом, буде отримувати все більше суперечливої інформації про цю людину – від начальника станції, окремих агентів, російського дивака, охрещеного Марлоу Арлекіном, палкого прихильника як ідей, так і особистості Куртца, а також із тексту трактату про «просвітлення дикунів», написаного Куртцом.

Так поступово у свідомості Марлоу образ-символ світоча прогресу розвивається, перетворюючись на фігуру виняткової складності і суперечливості. Марлоу розуміє, що його попередні уявлення про Куртца виявилися помилковими. «Кращий представник цивілізації» залякує тубільців, силою зброї забирає у них слоновою кістку, оголошує себе для них «богом». Перебування Куртца на місці служби, безпосередня участь у виконанні завдань, що ставляться компанії по отриманню якомога більшої кількості слонової кістки, кардинально змінює його позицію, перетворюючи його не просто в імперіаліста, але в жорстокого варвара.

Неважко побачити, що в образі Куртца втілено Конрадове ставлення до так званої «нової людини» чи «надлюдини», проголошеної Фрідріхом Ніцше. Куртц – індивідуаліст із неприхованою «волею до влади», він позбавлений «сентиментальної слабкості», не знає моральних обмежень; для тубільців він мало не бог, займаючи місце серед «демонів країни» і фактично схвалюючи звернений до нього ритуал жертвопринесення і канібалізму, а можливо, навіть безпосередньо беручи в ньому участь.

Проте спроба стати богом за життя, піднісши себе над іншими людьми, зазнала краху: надлюдину, що досягла, здавалося б, останньої сходинки «драбини до неба», чекає падіння – нижче первісного варварства, за оцінкою Марлоу, який нагороджує Куртца симптоматичним епітетом «pitiful Jupiter» («жалюгідний Юпітер») [4, 1055]. Крім того, саме ім'я новонародженого бога набуває зворотного щодо своєї етимології символічного значення, адже «Куртц» у перекладі з німецької означає «короткий», а містер Куртц виявляється дуже високою людиною – як зауважує Марлоу, його ріст не менше семи футів, тобто більше двох метрів.

Відкриваючи волю «внутрішньому світу інстинктів», всупереч сподіванням Ніцше, Конрадова сильна особистість стає не цільною, «здоровою» людиною, а божевільним, який втратив усякий зв'язок із реальністю. Замість злиття двох начал – «світла» і «п'їтьми», цивілізації і первісності, аполлонівського і діонісійського (за відомою класифікацією Ніцше), в образі Куртца дві частини розколеної людської сутності заперечують одна одну: «посланець гуманності, науки й прогресу» існує у відриві від жорстокого «демона». В уявленні Марлоу вони на мить зливаються в момент смерті Куртца – при проголошенні «вироку пригоді своєї душі на землі» («a judgement upon the adventures of his soul on this earth...» [4, 1063].

Марлоу постійно намагається відповісти на запитання, що собою являє Куртц і постійно відчуває неможливість дати однозначну відповідь на це запитання: для нього Куртц і просто божевільний, і геніальний містифікатор, і видатна особистість. Взаємовиключні судження оповідача про героя немов ведуть між собою напружений діалог, у якому немає переможців. Цей внутріш-

ній діалогізм видається запозиченим Конрадом із творів Ф.М. Достоєвського, хоча автор «Серця п'їтьми» неодноразово проголошував своє негативне ставлення до російського письменника і заперечував будь-яку подібність між його й своєю творчістю.

Куртц не раз характеризується як «універсальна» особистість. Він – талановитий художник-живописець: Марлоу в захваті від його невеличкого ескізу, який спостерігає в будинку головного бухгалтера компанії, намальований Куртцом за рік до основних подій, коли він очікував нагоди відправитися на Внутрішню станцію. Куртц – пристрасний поет; про його вірші і те, як він їх декламував Марлоу розказує російський Арлекін. «Мисливець за слоною кісткою» має й неабиякі музикальні здібності – про це згадує його кузен, професійний органіст, під час зустрічі з Марлоу, який через рік після смерті Куртца приїздить до Європи. Куртц – блискучий публіцист; його трактатом про те, як виправити тубільців, зачитуються всі, кому він потрапляє до рук. Він – палкий, надихаючий своїм словом оратор (один із представників компанії у зв'язку з цим стверджує, що Куртц міг би стати «лідером якої-небудь радикальної партії») [4, 1064]. Власне, Куртцове володіння словом, причому усним словом, мистецтвом переконання для Марлоу стає першочерговим доказом того, що той є «видатною людиною» [4, 1064]. Не випадково Марлоу постійно наголошує, що Куртц є в першу чергу людиною, яка говорить (в оригіналі – «discoursing»). Водночас дар цей, вочевидь, з огляду на деструктивні дії Куртца, оцінюється Марлоу амбівалентно. Він називає цей дар «самим високим і самим мерзенним» («the most exalted and the most contemptible») [4, 1044].

Куртц, на думку Марлоу, – видатна особистість, бо “йому було що сказати...”. Його велич капітан пояснює через парадокс-рефлексію з приводу слова “Жах!” – останнього слова Куртца, яке він двічі повторює прямо в обличчя Марлоу. Розгорнута рефлексія, яку подає Марлоу відразу після цього епізоду, загалом є дуже характерною для поетики амбівалентності, яка в цілому пронизує художню форму твору. Це слово Марлоу трактує як “моральну перемогу, оплачену незліченими поразками, мерзеними жахами і мерзеним задоволенням. Але це перемога!” [4, 1064].

Сам Куртц усвідомлює себе як “людина великих задумів” і свою діяльність як колосальні зусилля з приведення “темного” світу до світла. Він уважає себе “вільною” людиною, яка вступила на шлях самотності, де все дозволено. Для початку Куртцу потрібно тільки показати, що він дійсно здатний принести користь, і він, як говорять, творить великі справи, заготовляючи цілі гори слонової кістки.

Особливо показовим для осягнення суперечностей Куртца є його проект щодо виправлення чорношкірих. Цей проект сповнений чудових слів про високу місію білої людини, про те, що білі “повинні здаватися дикунам істотами надприродними, приходячи до них могутні, немов боги...”. Але Марлоу, читаючи записи Куртца, не можна не помітити, як поступово нарастають суперечності, проголошувана мета викривлюється, а засоби її досягнення починають працювати проти самої мети: “Тренуючи нашу волю, ми можемо домогтися влади необмеженої й добродійної”. Тим не менше притягальним залишається сам стиль Куртца, який ніби знімає проблеми практичного втілення задумів у життя: “Ніякі практичні вказівки не уривалися в магічний потік фраз, і тільки наприкінці останньої сторінки, – мабуть, через великий проміжок часу, – була видряпана нетвердою рукою нотатка, яку можна розглядати як виклад методу. Вона дуже проста, і, після зворушливого заклик до всіх альтруїстичних почуттів, вона вас засліплює й лякає, як спалах блискавки в яснім небі: “Винищуйте всіх тварюк!” [4, 1046].

Куртц – “універсальний геній”, як говорить про нього секретар начальника станції, отримав прекрасну освіту, головним чином в Англії, як підкреслює Марлоу. Він увібрав у себе кров багатьох народів: його матір – напіванглійка, батько – напівфранцуз, прізвище за походженням явно німецьке. Художник, поет, музикант і журналіст, Куртц опиняється за межами “культурного світу”, і тут виникає, як наголошує Марлоу, ситуація, яку з висоти того культурного світу неможливо передбачити чи теоретично осягнути, – ситуація колосального пресингу з боку “п'їтьми”. Саме з роз'ясненням такого можливого, пограничного, по суті екзистенціального положення, звертається до своїх слухачів Марлоу: “You can't understand. How could you? – with solid pavement under your feet, surrounded by kind neighbours ready to cheer you or to fall on you, stepping delicately between the butcher and the policeman, in the holy terror of scandal and gallows and lunatic asylums – how can you imagine what particular region of the first ages a man's untrammelled feet may take him into by the way of solitude – utter solitude without a policeman – by the way of silence – utter silence, where no warning voice of a kind neighbour can be heard whispering of public opinion? These little things make all the great difference...” [4, 1045].

Потрапивши в саме серце п'їтьми, Куртц заглядає в неосяжну глибину власної душі й виявляє в ній буйство первісних страстей і інстинктів. Марлоу неодноразово повертається до цієї думки і всіляко її обігрує, підкреслюючи, що “дика глушина... пошепки розповіла йому про нього самого те, чого він не знав”, внаслідок чого європеець виявився неспроможним протистояти “важким

німим чарам глушини, що, здавалося, тягла його безжалісно до себе, пробуджуючи забуті й звірячі інстинкти й спогади про вдоволені й дивовижні пристрасті” (“that seemed to draw him to its pitiless breast by the awakening of forgotten and brutal instincts, by the memory of gratified and monstrous passions...”) [4, 1060].

Куртц приїхав у «серце п'їтьми», щоб заробити гроші для шлюбу зі своєю «нареченою» дівчиною, але володіючи вогнепальною зброєю («громом і блискавкою»), він стає властелином місцевих племен. «Торговельний агент» очолює набіги на сусідні племена й не вимінює, як того вимагають нібито «добродесні» правила торгівлі, яку веде компанія, а попросту віднімає слонову кістку. Він повністю розриває контакти із Центральною торговельною станцією, але передає туди дорогоцінних слоновоїх бивнів більше, ніж всі інші агенти разом узяті, і викликає змішані почуття жаху й замишування.

Але кінець Куртца трагічний. Він сам себе заблокував у місцевості, де клімат згубний для європейців, без ліків і медичної допомоги. Не дивно, що приступи пропасниці зрештою вимотали його, і він помирає на пароплаві Марлоу. Утопічний проект, просвітницька місія перетворилися на свою протилежність зусиллями самого автора і провідника. При цьому начальник Центральної станції лицемірно шкодує про його «нераціональний метод»: «Фірмі містер Куртц приніс більше шкоди, ніж користі. Він не розумів, що час для енергійних виступів ще не прийшов... обачність – ось мій принцип! Ми повинні діяти обережно...» [4, 1056]. Що стоїть за цією обережністю, Марлоу бачив на власні очі, коли добрався до станції, – цілі табори конаючих чорношкірих від непереможної праці, голоду і жорстокого обходження з боку білих.

Показово, що образ Куртца виникає в темряві й асоціюється з мороком, п'їтьмою метафізичною: «Його огортав непроникний морок («darkness»); «Я лежу тут, у темряві («in the dark»), і чекаю на смерть», – говорить Куртц. Навіть у пізніші спогади Марлоу про Куртца, перед самою зустріччю з його нареченою, вторгається видіння, окутане мороком: «я побачив його на носилках; він прожерливо відкривав рот, наче хотів проковтнути всю землю і всіх людей. Він жив, жив, як і раніше – ненаситний привид, що прагнув блискучої видимості і страшної реальності; привид темніший за темряву ночі і шляхетно задріпаний у складки вишуканого красномовства...» [4, 1066]. Так крізь образ Куртца проступає образ вічної й непереможної п'їтьми («the conquering darkness», «an eternal darkness»), непізнаваного хаосу, що прийняв у себе трагічного героя, який ризикнув змагатися з нею.

Останні слова вмираючого Куртца – «Жах! Жах!» («The horror! The horror!») [4, 1063] – звучать як містичне одкровення. Ці слова позірно завершують шлях пізнання капітаном Марлоу загадки жахливої і водночас величної особистості. Власне смерть і похорон Куртца майже не описані, тільки декілька знижених побутових деталей: обід у кают-компанії, мухи на скатертині, рій мошкар в лампі, зацікавлені обличчя і коротке повідомлення: «Більше я не підходив до цієї видатної людини, що проголосила вирок пригодам своєї душі на землі. Голос замовк. Що було в нього, крім голосу? Але мені відомо, що наступного дня пілігрими щось поховали у брудній ямі» [4, 1063].

Разом зі смертю Куртца самоусвідомлена мета мандрівки Марлоу втрачає свій сенс. Однак ні на самому епізоді смерті, ні на її рефлексивному осягненні Марлоу, сюжет твору не вичерпується. Завершальним акордом історії є зустріч розповідача з нареченою Куртца. Марлоу порівнює її душу із чистим кристалом, привид темряви із її появою різко контрастує із внутрішнім світлом, що випромінює дівчина, попри те, що одягнена вона в траур, який не знімає вже більше року після отримання звістки про смерть Куртца. «Неземне світло» (that great and saving illusion that shone with an unearthly glow in the darkness») створює альтернативу «торжествуючій тьмі» «the triumphant darkness», чи точніше вони зливаються в амбівалентно-нерозривну єдність [4, 1068]. Ліричний пафос сцени приглушений внутрішніми сумнівами оповідача, що відчуває недоречність правди в такій ситуації.

Романтичний принцип контрасту між світлом і тьмою працює на авторську ідею незбагненності буття. Автор показує, що реальність постійно вислизає, залишаючи неясні й суперечливі відблиски у свідомості героїв. Тому Марлоу залишає дівчину у щасливій ілюзії, стверджуючи, що останнім словом Куртца було її ім'я.

Крізь образ Куртца проступає інший, космічний образ – вічної й непереможної п'їтьми («the conquering darkness», «an eternal darkness»), непізнаваного хаосу, що прийняв у себе трагічного героя, який ризикнув змагатися з нею. Саме про цю незбагнену, неосяжну п'їтьму людського існування весь час говорить Марлоу і яку сам намагається подолати. Важко сказати про те, чим завершується для нього ця боротьба. Але усвідомлення моральної перемоги Куртца попри фактичну його поразку, і світло, яке відкрилося капітанові після цієї подорожі, що набуває значення «екзистенціальної пригоди», дає підстави для спростування поширеної думки про світоглядний песимізм Конрада. Скоріше, можна говорити про ствердження автором ідеї епістемологічної й психологічної невизначеності, подолати яку одними раціонально-цивілізаційними засобами неможливо.

Список використаних джерел

1. Гениева Е. Ю. Конрад / Е.Ю. Гениева // История всемирной литературы: В 8 томах. – М.: Наука, 1983–1994. – Т. 8. – 1994. – С. 378–381.
2. Женетт Ж. Фигуры / Жерар Женетт. В 2-х томах. Том 2. – М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
3. Урнов Д. М. Реальная и мнимая «объективность» в стиле Джозефа Конрада / Д.М. Урнов // Теория литературных стилей. Типология стилового развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 465–481.
4. Conrad J. The selected works of Joseph Conrad / Joseph Conrad. – London: Wordsworth, 2005. – 1374 p.
5. The Joseph Conrad Society (UK). Official Website // <http://www.josephconradsociety.org/>

Summary. The paper tries to analyze the system of characters and imaginative symbols of the novel. Also it studies the peculiarities of the “existential reflection” of darkness between two main characters – Marlow and Kurtz. They open the opportunities and imminence of the absorption of this darkness in human’s heart and lead a desperate struggle against the inner evil. The existential reflection of Marlow that is the main content of the novel, is caused by the reception of Mr. Kurtz’ figure, who is, essentially, the main character, but his image takes too little place in the text area.

At first Kurtz seems to Marlow some kind of a modern symbol of civilization and progress. But very soon this type of image has crumbled. Marlow realizes that all his previous imageries about Kurtz were wrong. “The best agent of civilization” scares natives, snapping ivory from them, declares himself as “God”.

The image of Kurtz is implemented by Conrad to the position of the so-called “over man” proclaimed by Nietzsche. Kurtz is an individualist with an undistinguished “will to the power” doesn’t know any moral restrictions. However, the attempt to become God in life, presenting him over others, collapsed. “Over man”, that is apparently achieved the last step of the “ladder to the heaven”, is waiting for the inevitable fall. Against of Nietzsche’s expectations, allowing the will to the “inner world of instincts”, a strong man becomes not solid, “healthy” but insane, who has lost any contacts with the reality.

The correlation of Marlow and Kurtz’ image plays the important role in the novel. Marlow becomes from the mediator between hero and “audience” into an independent character. Kurtz, as the hero of the story, serves to identify internal contradictions in the nature of the last, a peculiar shade that projects his own secret illusions and doubts.

In Marlow’s reception, through the image of Kurtz comes the main symbolic image of the novel – the eternal and unconquerable darkness, unknowable chaos. “Heart of darkness” is a psychomental metaphor of depths and mysteries of human subconscious.

Key words: “existential reflection”, darkness, struggle, Marlow, Kurtz.

Отримано: 18.07.2014 р.

УДК 811.11’253

Shlapak I.M.

LINGUISTIC INNOVATIONS OF JAMES JOYCE IN THE BOOK ABOUT FINNEGAN

Стаття присвячена лінгвістичним новаціям Дж. Джойса у його книзі «Поминок за Фіннеганом». Особлива увага акцентується на застосованій Джойсом циклічній моделі побудови твору, що спостерігається як на рівні композиції, так і на рівні персонажів. Цей твір письменника, сповнений «екстранормальною» фонетикою, лексикою, синтаксисом став прикладом для лінгвістичних експериментів представників модерністської та постмодерністської літератури.

Ключові слова: текст, антропонім, міф, система номінації, поетовім, семантика.

One of noticeable achievements of modern linguistics during the last decades is the development of a text’s linguistics. The object of this linguistic discipline is a coherent text: a complete sequence of the expressions incorporated with each other by semantic connections. Linguistics of text sets the task to educe the essence of these connections and the methods of their realization, to find out the system of grammatical categories of the text with its content and formal units, to describe the essence

and the organization of human communication's conditions on the material of the text. In this aspect James Joyce's "Finnegans Wake" is a different phenomenon.

The researchers have always been attracted by James Joyce's linguistic technique, his word creation. The multi-layered and multi-component set of language and mental features that form the unique world of language in the works of the Irish writer are usually underlined.

Joyce created an original linguistic technique most brightly manifested itself in his last book "Finnegans Wake". The idea of the linguistic interpretation of myth, the idea of Viko concerning one general for all nations "mental language", was practically realized in this work. This idea was expressed not only in the structure of the book by the "multilingualism" but also in the designing system of a mythological type, related to the categories of "the beginning" and "the end", more precisely out of the categories of "the beginning" and "the end", as for Joyce these categories are the continuation of each other, an embodiment of the idea of recurrence that manifests at every level of the book: plot, motive, characters, composition.

The world of Joyce on the whole realizes a mythological *cyclic* model that shows up in two aspects: in the name of the protagonist and in the composition of the book. The categories of "the beginning" and "the end" play a decisive role in this connection. Once Y. Lotman marked that these categories can be an initial point from which spatial and temporal constructions can develop [2, 427]. Besides these marked by Y. Lotman moments, the function of onym is extraordinarily important for Joyce. We suppose that we may interpret Joyce's poetonyms not only in the aspect of the characterizing, "talking" names, but also in the aspect of a designing function in the structure of the book.

The markers of the beginning and the end of text usually include the standard formulas of "once upon a time" and "they lived happily ever after". "Finnegans Wake" by Joyce is marked in a specific manner (we suppose that this work is one of the few, if not the only in the world marked this way). The book of the Irish writer ends with the "ragged", uncompleted suggestion, and this concerns not only an unfinished idea, and also an *underlined* structure of a sentence: the absence of a full stop, the interruptance of the sentence by article (the violation of all English grammar canons): "End here. Us then. Finn, again! Take. Bussofthee, mememormee! Till thousandsthree. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the" [6, 628] The "continuation of end" of the book, the continuation of the author's idea, is the beginning of the Joyce's novel: "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". Once again we underline the absence of the article (it remained at the end of book).

So, there is neither the "end" nor the "beginning", all the events, heroes, and life itself are a closed circuit of similar phenomena. The main idea of Joyce's book, i.e. the endlessness of life/death, the recurrence, is highlighted by the author graphically.

This universality, eternity, repetition is "demonstrated" by Joyce's heroes marked by the same "eternal" names. We suppose that poetonyms are the original explorers of mythological conception of Joyce's poetic world, the "language" that decodes his model of the world.

The proper name is found in the name of book – "Finnegans Wake". It sends us back to the ancient Irish ballad of "Finnegan's Wake".

Finn (from Irish "fis" – "a secret knowledge") in Irish mytho-epic tradition is a hero, a sapient and a clairvoyant. Tradition takes the feats of Finn and his 'fian' (detachments of warriors-hunters) to the 3^d C.A.D., however the final ideas were formulated by the 12th C. Therefore the image of Finn was demythologized, though saved quite a bit of ancient conceptions. Finn is provided with supernatural wisdom, that he purchased (yet carrying the youth name Demne) from the drop of a wonderful drink, getting on his thumb (since, putting it into the mouth, he got to know hidden secrets), on other versions, – tasting the "salmon of wisdom", after what he got the name Finn.

An apostrophe in the name of Joyce's book is absent, so we speak about Finnegans in general (as a family). A writer underlines that Finnegan is not a concrete person, but an indefinite one. Umberto Eco in his research of "Poetics of Joyce" insists that the subject of the book is "the *Finnegans* wake or some not individualized Finnegan", i.e. a symbolic hero of book is a not "one person, but a number of persons" [5, 319]. Therefore Finnegan personifies "a lot of people", becomes a kind of a super-person, all-person, an everyman.

The anthropological socially-philosophical idea of the 20th C. put forward the ideas and principles of equally close to both the writers-realists and modernists. The major principle of these was one of the anthropocentrism: a man was taken for the only "point of counting" out in the solving any of the problems, and everybody in the world had some value only in relation to him and in the connection with him. A man was a carrier of all the everlasting vital "senses" and "values". That is why there was a special value of onym in the text of literary works, however, this concerns not only the indicated period. The system of the proper names always forms not only the "categorical" sphere of human language but also a special mythological layer of language. Y. Lotman, B. Uspenskiy considered that in a number of

language situations “the behavior of the proper names is so different from the corresponding behavior of words of other language categories, that it involuntarily pushes on an idea that we meet an incorporated in the layer of a human language some other, differently arranged language” [2, 530].

It has been stated that the mythological layer of a human language is not to deal with the proper names directly, however they are its nucleus. A number of the specialized linguistic researches (V. Ivanov, V. Toporov, S. Tolstoy) demonstrate that in a language a special lexical layer may be distinguished, which is characterized by an “extra normal phonetics” (Y. Lotman) and by some special grammatical peculiarities taken as abnormal in terms of this language. The saturation of Joyce’s book by an «extra normal” phonetics, vocabulary, syntax is immense. The work of Joyce became the original example of «cultural non-translatable» (in the terminology of Catford J.).

As an example of the original linguistic technique of Joyce we will bring a small fragment of text of the novel: «Do tell us all about. As we want to hear *allabout*. So *tellus* tellas allabout. The why or whether she looked alottylike like ussies and whether he had his wimdop like themses shut? Notes and queries, tipbids and answers, the laugh and the shout, the ards and downs. Now listed to one aneather and liss them down and smoothen out your leaves of rose. The war is o’er. Wimwim wimwim! Was it Unity Moore or Estella Swifte or Varina Fay or Quarta Quaedam? Toemaas, mark oom for yor ounckel! Pigeys, hold op med yer leg!” [6, 86].

The onomastics of Joyce, presented in the book, is also “abnormal”: starting with the title of the book, to the abbreviations, requiring a special decoding process. Umberto Eco reviews “Finnegans Wake” in “syncretic” unity as a novel about the language, “the end” of the language”, and as a “anthropological” novel not by accident, but also as a novel of “world history”, according to the author’s statement: “Wake” is “the world history” [5].

Let us have a look on Joyce’s name-creating process.

Finnegan = Fin again is, Finn again (Finn returns).

Finnegans – it is made from the name Finn and the English ‘again’s’ (again is). Wake – from English awakening, beginning. So, Finn again, Finn resurrected, rosined. According to other interpretation, the name is related to the words of ‘fin’ (end – Fr.) and ‘negans’ (denying – Lat.), i.e., the denial of the end. Thus, Joyce’s Finnegan is not only a kind of some generalization, but also possesses immortality, as well as a mythological character. Finn appears as a personification of all the great heroes of the past. His return is the demonstration of the universal repetition of certain roles and situations. For this reason Joyce’s book has neither the begining nor the end. Thus, everything passes by and returns. The metaphor of recurrence is displayed through the dream of the hero (a variant of death is in a myth), when the characters turn into their mythological doubles. Therefore Finnegan at the beginning of the book is a hero of the Irish ballad “mixed” up with the Celtic epic Finn soon.

In this “endless” conception death (=dream) is only “a moment” of life. The mythologem of death/resurrection becomes the basic metaphor of a history’s cyclic conception. The past, the present and the future of Ireland must appear in the form of a dream, and essentially the development of the whole humanity, like the humanity is reflected in Finnegan. And as usually a global problem is presented by one of the many representatives of the humanity – an unnoticeable, unattractive “little man”, everyman, an innkeeper from the Dublin suburb of Chapelizod (chapel, Isolde), Humphrey Chimpenden Earwicker (ear, wicker).

This everyman appears in the book under the initials of H.C.E. They can be read as “Has Children Everywhere” (in an original Haveth Children Everywhere). His name can be deciphered as “Here Comes Everybody”, “Every Comes Here”, “Hardest Crux Ever”, etc. Any meaning of the abbreviation underlines a “common humanity” of the hero (the term was created by Joyce after the “Ulysus”). Therefore in an unattractive, little man, in H.C.E., all the history of the humanity is reflected, as well as in his wife, Anna Livia Plurabelle (plural, belle – Fr. beautiful) an eternal woman’s beginning is reflected, passive and rational nature, life as a whole.

In the artistic works the proper names perform, foremost, the characterizing function, that consists of the presentation of complex information, defining spatio-temporal coordinates, national and social features, different ideological descriptions of objects of nomination. If a poetonym genetically belongs to the language system, it brings into the literary text all spectrum of the seme, fixed by a native speaker. Therefore poetonym Finnegan for an Irishman was really informing, “talking”. It brought to mind not only certain mythological reminiscences, but also created a new figurative structure. Archaic mythological thinking ‘worked’ in the new vivid system.

Yet A. Potebnia reviewed a myth linguistically through the word semantics. He united a language, folklore and literature, keeping in mind that mythologically and symbolically the understood word is a paradigm for every verbal art. There is a concept of an “internal figurative form of word” in the center of his theory. An internal form of a word is the perceptible sign of its semantics. The entity of an image and its meaning determines, according to the theory of Potebnia, a particularity of The

scientist considered that a language was the main and the first “instrument of mythology”. He was the first to specify that originally not the abstract but concrete, unconsciously metaphorical meanings dominated in a language, as the “metaphorics is usually a property of language and to translate it we can only from metaphor to metaphor” [3, 590].

Joyce’s poetonym “Finnegan” became the original metaphor of the recurrence, related to mythological conception of the history development and “takes part” in fixing of spatial borders, “the beginning” and “the end”, that coincides with the archaic consciousness reflected in mythopoetic texts.

Universality, repetition of certain roles and situations in the world, according to Joyce (as in the mythological thinking), is the return of the same eternal cyclic law: dying/resurrection (eternity). The researches of ancient archaics undertaken by Freidenberg O. proved that in the mythological consciousness “Death is life, and that is why life appears from death, death appears from life <...>. An eternal rotation in which the World and Time like suns, twirl wheel-like among the numerous of their kind. This basic perception of a primitive man, presented in a plot, will throw on a net on the picture of the world for the long millenniums of the historical thinking and will retain it in the ready-made forms both in a word and in feeling, and in all types of ideology” [4, 229].

The mythologem of death/ resurrection becomes the basic metaphor of a cyclic conception both of a man and history in the work of James Joyce, that deep mythological implication that allowed the writer to find intransient “supporting values”(in the terminology of V. Markovich) in the quickly changing world.

Список використаних джерел

1. Лотман Ю.М. О моделирующее значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах / Ю.М. Лотман // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки – СПб.: «Искусство-СПб», 2000. – С.12-148.
2. Лотман Ю.М., Миф – имя – культура / Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб.: «Искусство – СПб», 2000. – С. 525-543.
3. Потебня А.А. Из записок по теории словесности / А.А. Потебня – Харьков, 1905.
4. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг [Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской]. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
5. Эко У. Поэтики Джойса [Электронный ресурс] / У. Эко – Режим доступа: <http://www.james-joyce.ru/articles/umberto-eco-poetiki-joyca.htm>
6. Joyce J. Finnegans Wake / J. Joyce — Germany, Suhrkamp, 1975.

Summary. *It is generally accepted that linguistics of text sets the task to educe the essence of connections and the methods of their realization, to find out the system of grammatical categories of the text with its content and formal units, to describe the essence and the organization of human communication’s conditions on the material of the text. In this aspect James Joyce’s «Finnegans Wake» is a different phenomenon as he created an original linguistic technique most brightly manifested itself in his last book. The idea of the linguistic interpretation of myth, the idea of Viko concerning one general for all nations «mental language» was practically realized in this work only in the structure of the book by the «multilingualism» but also in the designing system of a mythological type, related to the categories of «the beginning» and «the end». The world of Joyce on the whole realizes a mythological cyclic model that shows up in two aspects: in the name of the protagonist and in the composition of the book. The categories of “the beginning” and “the end” play a decisive role in this connection. These markers usually include the standard formulas of “once upon a time” and “they lived happily ever after. “Finnegans Wake” by Joyce is marked in a specific manner (we suppose that this work is one of the few, if not the only in the world marked this way): it ends with the “ragged”, uncompleted suggestion, and this concerns not only an unfinished idea, and also an underlined structure of a sentence, i.g. the absence of a full stop, the interruptance of the sentence by article. The “continuation of the end” of the book, the continuation of the author’s idea, is the beginning of the Joyce’s novel. So, there is neither the “end” nor the “beginning”, so the events, heroes, and life itself are a closed circuit of similar phenomena. The main idea of Joyce’s book, is highlighted by the author graphically.*

The eternity, repetition is “demonstrated” by Joyce’s heroes marked by the same “eternal” names. The proper name is found in the name of book – “Finnegans Wake”. It sends us back to the ancient Irish ballad of “Finnegan’s Wake”. An apostrophe in the name of Joyce’s book is absent, so we speak about Finnegans in general (as a family). A writer underlines that Finnegan is not a concrete person, but an indefinite one. The onomastics of Joyce, presented in the book, is also “abnormal” starting with the title of the book, to the abbreviations, requiring a special decoding process.

In the artistic works the proper names perform, foremost, the characterizing function, that consists of the presentation of complex information, defining spatio-temporal coordinates, national and social features, different ideological descriptions of objects of nomination. If a poetonym genetically belongs to the language system, it brings into the literary text all spectrum of the seme, fixed by a native speaker. Therefore poetonym Finnegan for an Irishman was really informing, "talking". It brought to mind not only certain mythological reminiscences, but also created a new figurative structure. Archaic mythological thinking "worked" in a new vivid system.

Joyce's poetonym "Finnegan" became the original metaphor of the recurrence, related to mythological conception of the history development and "takes part" in fixing of spatial borders, "the beginning" and "the end", that coincides with the archaic consciousness reflected in mythopoetic texts. Universality, repetition of certain roles and situations in the world, according to Joyce (as in the mythological thinking), is the return of the same eternal cyclic law: dying/resurrection (eternity). This mythologem becomes the basic metaphor of a cyclic conception both of a man and history in the work of James Joyce.

Key words: text, anroponym, myth, system of nomination, poetonym, semantics.

Отримано: 4.08.2014 р.

УДК 821.161.1.09

Шульк П.Л.

КОЛЛЕКТИВНОЕ СОЗНАТЕЛЬНОЕ ПРОТИВ ЖЕНСКОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В ИЗРАИЛЬСКОЙ ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ. ЖЕНСКОЕ РАВНОПРАВИЕ БЕЗ ПРАВА НА ЖЕНСТВЕННОСТЬ (ИЗРАИЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА О КИББУЦНОЙ МОДЕЛИ ЖЕНСКОГО РАВНОПРАВИА)

Представлене дослідження відкриває цикл статей, в яких аналізуються твори ізраїльських письменників (переважно жінок), де піднімається питання збереження чи втрати жіночої первозданності в умовах певного колективу. Об'єктом дослідження стають, твори де розглядається положення жінки в умовах специфічного для Ізраїлю колективу – кібуца, у якому рівність з чоловіками відбирає в жінки право на жіночість.

Ключові слова: жіноча література, ізраїльська література, кібуц, жіноча первозданність, біблійна традиція.

Если творчество отдельных израильских писательниц периодически оказывается в центре внимания как зарубежных, так и собственно израильских литературоведов, то женская израильская литература как явление еще не стала предметом серьезного исследования, хотя авторы литературно-критических обзоров отводят ей почетное место в современном литературном процессе [6, 23].

Благодаря западной ориентации, творческие поиски израильских писательниц органично воспринимаются в русле основных тенденций развития современной женской литературы, в центре которой еще со времен Симоны Бовуар остается «личный выбор современной женщиной ее жизненного поведения» [5, 80]. Но сквозь феминистский налет западной традиции в этих поисках ясно проступает тоска по женской первозданности, всеобъемлющий даже тотальный характер которой в израильской литературе обусловлен национально-исторической спецификой.

В произведениях израильских писательниц причины утраты первозданности напрямую связываются с традицией и специфическими условностями определенного коллектива.

Многовековая традиция еврейского народа, закрепленная в библейских¹ и талмудических текстах утверждает патриархальные стереотипы, оправдывающие высокий социальный статус мужчин и низкий – женщин. В библейской литературе женщины оказались, по высказыванию современных феминисток, «отсутствующими в своем присутствии». Культурно-идеологические установления были закреплены и в постбиблейской литературе².

Согласно традиционному еврейскому мировоззрению, место женщины в пределах дома, в любви, продолжении рода, а не вовне и тем более на общественном поприще. Раскол традиционного мировоззрения в эпоху Гаскалы (Хаскалы)³ с ее идеями равенства не коснулся судьбы женщины. И только идеи социализма смогли создать иллюзию равенства всех народов, национальностей и полов⁴.

В еврейской истории ярким и крайним воплощением этих идей становится специфический коллектив – киббуц, где все наравне – мужчины и женщины – одержимы социалистическим идеалом и единой целью: трудиться на святой земле и жить сообща. Именно об этом киббуцианская литература *поколения Пальмаха*⁵, пронизанная пропагандистским пафосом эпохи социалистического реализма, идеологией общей жизни, общего труда, общего долга. В поздних произведениях представителей этого поколения (в основном, мужчин) уже просматривается конфликт между провозглашенным демократизмом и диктатом коллектива, доходящим до подавления личности, и намечается тенденция переосмыслить идеологические установки, пересмотреть свое отношение к реальной действительности в Государстве Израиль и к формирующемуся в нем новому еврейскому обществу. Показателен в этом отношении сборник рассказов “Маковый холм” [3]. Героиня одного из рассказов Эдна (рассказ Моше Шамира «Пока не забрезжит рассвет») уходит из киббуца, бросая мужа, ответственного работника, и сына, не соглашаясь с коллективным решением ликвидировать уроки музыки для школьников: «Немножко музыки, немножко утонченности среди хамсинов для наших маленьких босоногих сабрят – это роскошь? Ты видел когда-нибудь, как девочки становятся совсем другими, когда они садятся, и начинает звучать инструмент? Видел, как успокаиваются нервы, как исчезают страхи, отступает вражда? Я не верю, что этот единственный день в неделю мешает вам правильно вести хозяйство киббуца...» [10]. Уже в «мужском» рассказе подчеркивается непохожесть женского восприятия киббуцной модели жизни и слабо (сквозь неискоренимый мужской шовинизм) прорывается то, что заложено в женщине изначально – «глубокая интуиция, тщательная забота о потомстве, о своем супруге и о сообществе в целом» [12], что составляет ее первозданность. Ее-то и пытается уничтожить жизнь в коллективе, где нет места личному, а всем правит киббуцный устав, требующий фанатичного его соблюдения, лишаящий человека права выбора

В творчестве писателей *поколения Государства*⁶ (тоже, в основном, мужчин) ведущим становится конфликт индивидуального начала с коллективистским.

Следствием диктата коллектива стаёт неприкаянное одиночество, которое спасает от разрушения одних и уничтожает других. Об этом сборник рассказов Амоса Оза «Среди товарищей» [13]. Герои Амоса Оза, трогательные в своей любви к земле, в верности истории и чаяниям еврейского народа, предстают в сборнике либо одинокими борцами, либо болезненно неуверенными и пассивными. Для писателя, как и для других представителей этого поколения, характерна удивительная тенденция изображать мужчин бессловесными, робкими и ранимыми. Критика киббуцных порядков вкладывается в уста слабого пола – женщин⁷.

Слабые женщины в произведениях *писателей Государства* сильны и непоколебимы в своем бунте против киббуцных порядков. Женщины протестуют против дарованного им киббуцем долгожданного равноправия, призванного в реальности нивелировать не только человека как личность, но и женщину как женщину. Амос Оз пишет:

«Киббуц с самого начала повел себя преступно по отношению к женщинам и, почти не зная исключений, вытесняет их в сферу обслуживания: им оставляют готовку, уборку, работу с детьми, стирку, глажку и шитье. Женщины у нас обрели полное равенство с мужчинами, но это равенство им дается при условии, что все их поведение и внешний вид уподобятся мужчинам: им запрещено делать макияж и красить губы и положено искоренять в себе все женские повадки» [Цит. по 2].

С женщинами в киббуцах происходит самое страшное, что может произойти с женщиной, – киббуц убивает инстинкт материнства. Об этом рассказ Амоса Оза «Маленький сын». Перед нами – дети, лишённые родителей и выращиваемые в «инкубаторе» (интернате), подобно курам в птичнике.

Если для героев предшествующих эпох жизнь в киббуце была воплощением идеи «возрождения еврейского народа на его земле и его освобождения от нравственных болезней изгнанничества» [1, 29], то для героини Амоса Оза из рассказа «Кочевники и змей» [4] Геулы, имя которой означает избавление (а в интерпретации религиозного сионизма – процесс возрождения народа Израиля и Страны Израиля), эта жизнь полна абсурда. Она пытается найти своеобразный выход из абсурдности существования в мечте о похожем на насилие сексе с кочевником-бедуином⁸. Как отмечает Е. Римон: «Араб-бедуин в этой новелле воплощает в себе запретную сексуальность и угрозу смерти, он несет соблазн разрушения и нечто древнее, первобытное, природное, вызывающее одновременно желание и отвращение. Именно за счет бедуина одинокая киббуцианка Геула пытается решить свои проблемы, сбежать от неудовлетворенности, ненужности, отчужденности – и погибает, запутавшись в собственных противоречивых желаниях» [6, 15] Но покой приходит не оттуда, откуда она ожидает. Девушка умирает от укуса змеи. Смерть приходит как избавление и становится понятным имя героини, в последнюю минуту ощутившей спасительную силу примирения и прощения, нашедшей успокоение, только уйдя из абсурдного мира. Библиейские реминисценции: райский сад, Змей, женщина, искушение, грех, изгнание – призваны пробудить

и усилить чувство вины в этом мире, воплотившемся в образе парней, идущих наводит порядок в стане кочевников с «короткими увесистыми дубинками» в руках, с «выпученными от возбуждения» глазами», с «бурлящей кровью» и не ведающих, что такое прощение и вина. Не ведает и киббуц о своей вине перед Геолой, лишеной права быть женщиной, превращенной благодаря всеобъемлющему равенству в просто члена киббуца и вынужденной спастись от одиночества и тоски по женскому.

В киббуцианской женской литературе периода *писателей Государства* эта тоска, усиленная собственным опытом писательниц, становится тотальной. В дилогии Наоми Френкель (романы «Ваш дядя и друг Соломон...» [8], «Дикий цветок» [9]), прожившей в киббуце немалую часть своей жизни, движущие силы этой тоски – законы коллектива, любовь и война (*Шестидневная война*⁹ и последовавшая за ней *Война на истощение*¹⁰). Герои пытаются вырваться из условностей, навязанных киббуцной моделью общежития, но попадают в рамки любовных треугольников, разрушить которые им, кажется, не под силу, как невозможно освободиться от бессмертной чувственности стиха, давшего название первой книги дилогии. В оригинале оно звучит – «Доди вэ реи». Это парафраз фрагмента шестнадцатого стиха пятой главы библейской книги «Песнь Песней»: «...зэ доди вэ зэ реи, бнот ирушалаим», «...вот кто возлюбленный мой, и вот кто друг мой, дочери Иерусалима». Переводчик сглаживает чувственность названия – «Ваш дядя и друг Соломон...», но указка на эпистолярность жанра подчеркивает, что в центре романа остаются чувства и внутренний мир героев. Каждое письмо – отдельный рассказ, разомкнутый в бесконечность событий, чувств, переживаний, о которых речь пойдет в последующих письмах.

Связующим ядром романа стает исповедь старожилки киббуца Соломона (аллюзия на библейский образ очевидна), пытающего с помощью писем распутать сложные отношения близких ему людей, уже сложившиеся в очевидный всем любовный треугольник: *Адас, его племянница и приемная дочь – Мойшеле, муж Адас, сын его друга и его приемный сын – Рами, любовник Адас и друг Мойшеле*. Но он сам, бывший ответственный работник, один из руководителей киббуца, мудрый Соломон, вынужден в своей исповеди признать беспомощность перед собственными чувствами, с которыми прожил всю жизнь, но в которых не смел признаться в специфической среде киббуца с его понятиями о коллективной жизни, бесцеремонно вторгающейся в личную жизнь индивида. Две женщины в его любовном треугольнике – жертвы этих понятий. Жена Амалия – друг (показательно, что хавер киббуц (член киббуца) дословно переводится как друг киббуца), помощник, но не любимая. Их женитьба – результат ее преследований, а не любовного томления: «Она и так уже много времени крутилась вокруг меня, пытаюсь выбраться из мрачного прозябания своей жизни» [8, 57]. Их семья, живущая благодаря стараниям Амалии, по законам киббуца, по распорядку, введенному Амалией, по будильнику, драгоценному для Амалии и такому ненавистному Соломону, была образцом для окружающих. Киббуц вытравил из Амалии женскую первозданность, превратил в выносливого, преданного, готового к самопожертвованию *хавер киббуца*. У нее было все: муж, работа, семья, приемные дети (сама Амалия не могла родить), но не было той любви и страсти, для которой не имеют значение закрыты ли во время близости с мужчиной окна, задернуты ли занавески. Муж мог созерцать ее «раскрытую до предела» только во время гимнастики, которой она занималась регулярно («один из ее принципов сохранения здоровья» [8, 22]), но прыгающие в это время «в такт скачкам твердые и красивые груди» [8, 23] не вызвали у него желаний. К счастью, она так и не узнала, что в этот момент ее муж мечтал о незнакомке, написавшей ему полное страсти и любви письмо: «Соломон, любимый мой...» [8, 15]. Условности коллектива не позволили женщине открыть свое имя, а Соломону попытаться отыскать ее. Так и жил он: наяву – с одной, которую называл «доброй женой»; в мечтах – с другой, «полевой птичкой», «заключенной лишь в клетку... души» [8, 23]. Но если любовный треугольник Соломона скорее виртуальный, судьбы его родного брата и близкого друга в реальный треугольник – *Эвимелех – Мария – Йосеф* – соединяет любовь к одной женщине. Два треугольника – *Мойшеле – Адас – Рами / Эвимелех – Мария – Йосеф* – в романе «Ваш дядя и друг Соломон...» напоминают одну из табличек из теста «пятна Роршаха». Симметрия в этой табличке обеспечена:

- родственными отношениями: Мойшеле – сын Эвимелеха, Адас – дочь Марии и Йосефа (снова библейский след);
- поведением мужчин, предоставившим право выбора женщине;
- дружбой между мужчинами, будущими соперниками;
- чувствами женщин, разрывающимися между двумя мужчинами: Мария выходит замуж за Йосефа, но всю жизнь с тоской, нежностью и болью вспоминает Эвимелеха; Адас выходит замуж за Мойшеле, но сходит с ума от любви к Рами.

Чувства героев, как и их поступки, настолько неоднозначны, что кажется писательница тестирует читателя на знание женской психологии, не заботясь о сущности тех ассоциаций, которые у него могут возникнуть. Возможно, потому, что эти ассоциации уже запрограммированы

киббуцними порядками? А может потому, что уже в самом начале, в письме Соломона, дает читателю подсказку, сравнивая женщину с птицей. Соломон, рассказывая о своей неизвестной возлюбленной, ассоциативно вспоминает эпизод из своего детства:

«Однажды воробей влетел в наш дом. Мама помогла мне его поймать. И я гладил и целовал этого серого воробышка, а он судорожно трепетал в моей руке. Мама посоветовала мне отпустить его, потому что «птица любит волю». «Но я люблю воробья» – ответил я маме. «Если ты его и вправду любишь, отпусти на волю».

Отпустил я его и после много дней думал о нем. Почему он трепетал в моих ладонях, ведь я же его так любил. И тогда пришла мне впервые мысль, что не всякая любовь обоюдна. И не любовью, которого ты любишь, любит и тебя. Вот если любовь твоя истинная, дай свободу любимому тобой существу...

Где-то ты живешь, полевая моя птичка... живешь на воле, заключенная лишь в клетку моей души» [8, 23].

Не вписывающаяся в нивелирующую жизнь киббуца яркая красавица Мария оказалась в тройной клетке (киббуц, любовный треугольник, семья), каждая из которых последовательно отбирала у нее право на свободу чувств. Любовный треугольник запутал ее в чувствах мужчин, не заботящихся о ее собственных чувствах. Киббуц наградил и опутал комплексами коллектива, где одна из сторон равноправия оказывается правом сплетников делать всеобщим достоянием чувства других. Под их воздействием девушка, не поняв искреннего порыва Эвимелеха и своих собственных чувств, бросается в объятия Йосефа – и оказывается в новой клетке. Семья лишила ее умения радоваться и наслаждаться жизнью: «Стала хмурой, перестала резво и легко скакать по дорожкам с того момента, как поселилась... в семейной палатке» [8, 224]. И даже покинув киббуц и став матерью, Мария, по-прежнему красивая и желанная для многих, так и не вернет себе этого прежнего умения. Птичка оказалась в клетке не своей любви. Возле нее не оказалось того любящего, кто мог бы дать ей свободу и возможность выбора¹¹. А сама она оказалась слишком слабой для самостоятельных решений.

Ее дочь Адас бежит из семейной клетки своих родителей в киббуц, который кажется ей олицетворением свободы и искренности. Ее сознание будоражат таинственный образ Эвимелеха, намеки на его отношения с ее родителями, поэтические рассказы дяди Соломона о дум-пальмах. Избежавшая воспитания в киббуцном интернате, не испорченная жизнью среди женщин, получивших в обмен на женское счастье право принимать участие в общественной жизни, работать наравне с мужчинами, она надеется найти здесь не только счастье, потерянное ее родителями. Она готова к новому образу бытия и знания, которому мешает чрезмерная опека родителей. Но киббуц может предложить лишь два варианта женской судьбы – Амалии и неизвестной возлюбленной дяди Соломона, которые автор представляет в самом начале. Появившаяся позже исповедь-письмо Адас убеждает: девушка попадает в киббуц не для того, чтобы оказаться в тисках киббуцных порядков, хотя и рискует оказаться жертвой диктата коллектива, выйдя замуж за Мойшеле, покоровшись желанию окружающих (или влиянию романтической истории отношений ее родителей и Эвимелеха?). В свое время это уже произошло с ее матерью. Но рядом с Адас оказались мужчины, которые заключив ее лишь в «клетку души», предоставили женщине право выбора. Испытания, выпавшие на ее долю, помогли ей выстоять и ощутить свою истинную природу – природу дикого и свободного существа, но не обрести власть над собственной жизнью. Об этом вторая книга дилогии – роман «Дикий цветок».

Свободная Адас потерялась в своем одиночестве, так и не поняв, что женская природа и психологически, и физиологически – в способности давать жизнь и в способности любить и получать «питающую» любовь. Киббуц и опыт матери убивает в ней инстинкт материнства, но не стремление любить. Она по-прежнему желанна и любима, она по-прежнему любит Рами и Мойшеле. Но в ней живет два существа. Одна Адас с тоской вдыхает запах Мойшеле, исходящий из его оставленной рубашки, и ждет встречи с Рами, так и не выбрав между ними и почти потеряв их, другая – заключает в свои объятия других мужчин, пока не становится жертвой насилия. Мир изменился, изменились молодые герои. Война перечеркивает не только их прежние представления, но и восприятие окружающей действительности, обостряет чувства и делает мудрей. Только киббуц продолжает жить по уставу. Его члены теряют прежний ореол и вызывают или раздражение (сплетни, злословие) или снисходительную улыбку. И не меняется «дядя и друг» Соломон, «мудрость» которого определяют прежние стереотипы: «Все они Адас, Мойшеле, Рами, Рахамим, Юваль, все ее любовники – одного сорта: нет у них ни верности, ни измены. Меняют мужчин и меняют женщин, как нечто собой разумеющееся. Не знают они ни трагедий, ни обманов, ни мучительных сердечных тайн, ни глубоких переживаний, ни боли измен. Все просто и открыто, все обычно, как делают все» [9, 129]. Он перестает быть связующим центром. Текст превращается в исповедь автора, сотканную из казалось бы беспорядочного

многоголосия героев, в котором писательница сквозь аккорды растерянности, тоски, разочарования смогла уловить слабые нотки надежды, возникающие из понимания общности народа, общности человеческой судьбы. На личностном уровне приходит это и к Адаш. Она остается в доме ждать своего мужа, поняв простую истину – женщина станет принадлежать себе только в соответствующем окружении, в доме, который принадлежит ей по праву. Но это окружение не коллектив, регламентирующий права и свободы уставом, нивелирующим личность, а люди, среди которых женщина имеет право свободно и самостоятельно жить, выполняя свое истинное предназначение.

В современной киббуцианской литературе привычный для произведений *писателей Государства* конфликт между личностью и коллективом сглажен. Главное в этой литературе – поиски гармонии, острое ощущение корней, почвы и рода, присущее вечным странникам, о чем писал в своем письме прошедший две войны герой дилогии Наоми Френкель Мойшеле.

Любой коллектив создан для разрушения первозданности женщины, даже тот, где казалось бы есть все условия для того, чтобы женщина оставалась женщиной и выполняла свое предназначение. В израильском обществе такой специфический коллектив – религиозная община. Непростой женской судьбе в мире ультраортодоксов посвящено небольшое количество художественных произведений, авторы которых в основном женщины, знающие эту жизнь изнутри. В большинстве случаев их книги производят взрывной эффект в обществе, где на изображение жизни и проблем ультраортодоксальной общины наложено негласное табу. Об этих произведениях речь пойдет в следующей статье.

Примечания

- ¹ 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.
- ² Частично этот вопрос освещен в статье «Андрогинные образы в израильской женской литературе. Статья вторая. Андрогин по собственному желанию» [11]
- ³ Хаскала (הללשח— просвещение) – еврейское идейное, просветительское, культурное, литературное и общественное течение, возникшее во второй половине 18 в.
- ⁴ Предпосылки для этого были заложены в первой главе первой книги ТаНаХа, где сотворение мужчины и женщины 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).
- ⁵ В израильском литературоведении литературный процесс принято рассматривать как смену писательских поколений [7, 8]. Литература *поколения Пальмаха* – творчество писателей и поэтов, которые в большинстве своем были участниками битв за право Израиля на существование: Войны за независимость и предшествовавшей ей борьбы ишува с мандатными властями. Им присуща упоенность великим свершением еврейской истории – восстановлением государственного бытия своего народа
- ⁶ *Поколение Государства* – поколение писателей, для которых идея «национального возрождения», сионистская романтика, характерные для литературы вплоть до начала 50-х годов, становятся малопривлекательными и тускнеют перед последствиями Катастрофы, Войны за независимость, потрясениями, вызванными иммиграцией.
- ⁷ Вот размышление Гени Калиш, вдовы, сына которой не хотят отпустить на учебу в Италию, несмотря на то что все расходы берет на себя ее брат, тамошний бизнесмен: «Никто больше не любит ближнего. Вначале, когда создавался киббуц, все мы были одной семьей. Верно, что и тогда в этой семье случались разрывы, но все мы оставались близкими... Ночью мы шли спать в одинаковые палатки, и если кто-нибудь разговаривал во сне, все слышали его слова. Сегодня все живут в отдельных квартирах, и каждый готов вонзить в соседа хищные когти. В сегодняшнем киббуце пока ты стоишь на ногах, все так и ждут, чтобы ты упал, а упадешь – бросятся поднимать» [Цит. по 2].
- ⁸ О физическом влечении еврейской женщины к арабу-мужчине пишут и Амос Оз («Мой Михаэль», «Кочевники и змей»), и А.Б.Иегошуа («Любовник»). Среди израильтян, читающих и пишущих о литературе, бытует мнение, что в этих произведениях эротическое влечение еврейской женщины к арабу символизирует извечную тягу еврея, долгое время жившего в галуте (в изгнании), к земле Израиля. В то же время в киббуцианской мужской литературе это сексуальное влечение и есть женская тоска по первозданности в коллективе, где к сексу относились как в советском обществе,
- ⁹ *Шестидневная война* – третья война между Государством Израиль и арабскими странами (Египет, Сирия, Иордания, Ирак), продолжавшаяся с 5 по 10 июня 1967 г.

- ¹⁰ *Война на истощение* – война малой интенсивности между Египтом и Израилем в 1967–1970 годах.
- ¹¹ Выбор в пользу Эвимелеха не изменил бы судьбу Марии. В своем письме Мойшеэле так пишет об отношениях своего отца (Эвимелеха) и матери: «Мама была свободной птицей, и дышать могла только на воле. Отец же наложил на нее оковы своей жизни, тяжкие и хмурые. И она спасала свою душу... Так и сбежала в страну вечности» [8, 285].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бар-Йосеф. Хамуталь. Введение / Хамуталь Бар-Йосеф // Антология ивритской литературы. Еврейская литература XIX – XX веков в русских переводах / Составители: Хамуталь Бар-Йосеф, Зоя Копельман. – М. : Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 2000. – С. 5 – 34.
2. Копельман Зоя. Почему щемит сердце? [Электронный ресурс] / Зоя Копельман // Лехаим. – Март 2013 Адар 5773. – № 3 (251). – Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARCHIV/251/kopelman.htm>
3. Маковый холм: Рассказы о жизни в киббуцах / Сост. сборника Н. Шахам. – Иерусалим : Б-ка-Алия (54), 1978. – 303 с.
4. Оз Амос. Кочевники и змей / Амос Оз // Плоды смоковницы: Современный израильский рассказ. Пер. с иврита. – Иерусалим : Библиотека-Алия, 2002. – С. 189-204.
5. Пасхарьян Н.Т. «Второй Пол» Симоны де Бовуар и судьбы феминизма в современной французской литературе / Н.Т. Пасхарьян // Гендерная проблематика в современной литературе: Сб. науч. тр. / Редкол.: Пасхарьян Н.Т. (отв. ред. и сост.), Соколова Е.В. (сост.) и др. – М. : Изд-во ИНИОН РАН (Центр гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. литературоведения), 2010. – (Сер. Теория и история литературоведения) – С. 75 – 95.
6. Римон Елена. Израильский рассказ – здесь и сейчас / Елена Римон // Плоды смоковницы. Современный израильский рассказ: Антология. Перевод с иврита / Сост. Хая Хофман. – Иерусалим : Библиотека – Алия, 2002. – С. 13–24.
7. Файнберг Анат. От литературы национальной к литературе универсальной: очерк развития современной израильской литературы / Анат Файнберг // Плоды смоковницы: Современный израильский рассказ. Пер. с иврита. – Иерусалим : Библиотека – Алия, 2002. – С. 5-12.
8. Френкель Наоми. «Ваш дядя и друг Соломон...»: Роман / Н. Френкель; Пер. с иврита Э. Баух. – Тель-Авив; Москва : Олимп, Сиван, Книга-Сэфер, 2006. – 300 с.
9. Френкель Наоми. Дикий цветок: Роман / Н. Френкель; Пер. с иврита Э. Баух. – М.; Тель-Авив : Сиван, Книга-Сэфер, 2007. – 380 с.
10. Шамир Моше «Пока не забрезжит рассвет» [Электронный ресурс] / Моше Шамир // Маковый холм: Рассказы о жизни в киббуцах / Сост. сборника Н. Шахам. – Иерусалим : Б-ка-Алия (54), 1978. – Режим доступа : <http://heblit.org/text.php?ge=prose&ac=msh&tc=mshm>
11. Шулык П.Л. Андрогинные образы в израильской женской литературе. Статья вторая. Андрогин по собственному желанию / Шулык П.Л. // Наук. пр. Кам'янець-Подільського нац. ун-ту імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 33. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2013. – С. 371-376.
12. Эстес К. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях [Электронный ресурс] / К. Эстес. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/estes/18.php
13. עוז עמוס. בין חברים / עמוס עוז. – הוצאת כתר, 160 עמ.

Summary. The introduced research opens the cycle of the articles in which the works of Israeli writers (especially women) are analyzed, and where the issues of preservation or loss of female savagery under conditions of certain collective are brought up. The object of the research are works that consider the position of a woman under conditions of the specifically Israeli collective – kibbutz where the equality with men deprives women of the right for femininity.

The creative endeavours of Israeli female writers are naturally received in the tideway of general tendencies of modern female literature, which is focused on contemporary woman's personal choice of life behaviour since the times of Simone de Beauvoir. But the yearning for female primordialness defined by national historical peculiarities is showing through the feminist nature of the western tradition.

In Israeli female writers' works the reasons for female primordialness loss are attributed to tradition and peculiar conventionalities of a certain society.

The article is focused on kibbutz literature, which is centred on specific community. In this community equality of all peoples, nationalities, and sexes is possible only in case of fanatic observance of regulations, depriving a human of the right of choice. Kibbutz bereaves a woman of femininity and

maternity rights. The researched works of writers of generation of The Palmach and generation of the State are about this. Creative work of Amos Oz and Naomi Fraenkel are in the spotlight.

In «masculine» works by Amos Oz women object the kibbutz-granted long-awaited equality, called in reality to level not only a person as personality but also a woman as woman.

In kibbutz female literature this yearning for female primordialness, increased by the personal experiences of authors, becomes total. In the dilogy by Naomi Fraenkel (novels «Your Uncle and Friend Solomon...», «Wild Flower») the driving forces of this yearning are community laws, love, and war. Her heroines are either simply devoted, ready to self-sacrifice members of kibbutz, giving up their nature in the name of communal idea, or simply women rebelling against an levelling cruelty of kibbutz regulations.

Key words: *female literature, Israeli literature, kibbutz, female primordialness, Biblical tradition.*

Отримано: 6.08.2014 р.

УДК 378.016:811.111

Яковлева О.В.

НАВЧАННЯ ІНШОМОВНОГО МОВЛЕННЯ З ВИКОРИСТАННЯМ ФРАЗОВИХ ДІЄСЛІВ НА ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТТЯХ З АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Автор розглядає проблему навчання студентів іношомовного мовлення з використанням фразових дієслів на практичних заняттях з англійської мови з позицій компетентнісного підходу. Пропонується комплекс мовних та мовленнєвих вправ.

Ключові слова: *ідіоматичне мовлення, фразове дієслово. компетентнісний підхід.*

Міцні основи оволодіння ідіоматичним мовленням повинні закладатися вже на I курсі навчання іноземних мов у ВНЗ.

Проте результати вивчення лінгвістами природи та функціонування фразових дієслів у дискурсі не в повній мірі застосовуються у практиці викладання англійської мови у мовному вузі [6; 2; 4; 7; 9; 10; 11].

Вивчення наукової літератури з методики навчання іноземних мов у вищому навчальному закладі (ВНЗ) виявило недостатню розробленість проблеми навчання фразових дієслів англійської мови як у цілому, так і на початковому етапі навчання у ВНЗ. Зокрема, серед досліджень останніх років виділяються дисертаційні роботи І.Л.Плужник (1985); Ф.М.Гарипова(1993); Н.О.Бохач (2006), де зазначається, що навчання фразових дієслів на практичних заняттях з англійської мови у ВНЗ і до цього часу має лише принагідний характер [8; 5; 3].

Актуальність поставленої проблеми спонукала автора звернути увагу на особливості навчання фразових дієслів: аналізу методів, прийомів, системи та комплексу вправ, які викладач може ефективно використовувати на занятті.

Розглядаючи цю проблему з погляду комплексного, компетентнісного підходу слід, насамперед, зазначити, що володіння фразовим дієсловом, як і будь-якою іншою ідіоматичною лексикою, засноване не лише на знанні його значень, а й на володінні звуковим і зоровим образом (формою), здатності поєднуватися граматично і семантично з іншими словами, використаними у потоці мовлення. Фразові дієслова у пам'яті є включеними у складну систему лексико-семантичних відношень: парадигматичних (лексико-граматичні парадигми, семантичні поля, мікросистеми: синонімія, антонімія тощо), синтагматичних (поєднання фразових дієслів у реченнях). Тому навчання фразових дієслів слід проводити у два етапи:

1. Ознайомлювання з новими фразовими дієсловами:

«Семантизація фразового дієслова. Способи обраної семантизації можуть бути перекладними або безперекладними; одномовними або двомовними, залежно від лінгвістичної природи фразового дієслова, завдань та цілей, що ставить на занятті викладач.

«Перевірка розуміння значення фразового дієслова: за допомогою перекладу або у контексті ситуації.

«Фонетичне опрацювання: слухання та приговорювання зразка мовлення.

«Демонстрація та запис графічної форми.

2. Автоматизація дій студентів з новими фразовими дієсловами:

А. На рівні фрази або речення

«Імітація зразка мовлення;

- «Підстановка у зразок мовлення;
- «Розширення зразка мовлення;
- «Завершення зразка мовлення;
- «Відповіді на запитання;
- «Самостійне вживання фразового дієслова.

Б. На рівна надфразної єдності:

- «Об'єднання зразків мовлення у монологічну єдність;
- «Об'єднання зразків мовлення у діалогічну єдність.

З цієї метою можна запропонувати комплекс вправ. до складу якого входять: а). домовленнєві мовні\ вправи: вправи на аудіювання та імітацію зразка мовлення; вправи, спрямовані на розпізнавання фразового дієслова та його семантизацію у контексті; б). мовні тренувальні вправи: на доповнення, підбір пропущених компонентів фразових дієслів ,завершення, пошук синонімічних та антонімічних еквівалентів, вправи зіставного характеру; перекладні. в). мовленнєві умовно-комунікативні та комунікативні вправи.

І. Ознайомлювання з новими фразовими дієсловами. До цього етапу навчання відносяться вправи на аудіювання та семантизацію фразових дієслів.

1. Give the definition of a phrasal verb.

2. Classify the following phrasal verbs: a). phrasal verbs with idiomatic meaning; b). phrasal verbs without an idiomatic meaning;

E.g.: He looked up the stairs. He looked the word up in the dictionary. Peter called up the stairs. Peter called up his friend.

3. Read the following phonetic notes and repeat speech patterns after the speaker:

When the verb (as a whole) is a nucleus , the particle usually carries the nuclear stress and the basic verb has usually a secondary stress.

E.g. He took his coat and put it on. The reason was so simple that I soon found it out. When my friends were ready to go I saw them off.

Another type of stress pattern where the verb is still the nucleus is illustrated by:

E.g.: I told you to give the books in (=but you haven't done so, or you are not doing it so quickly enough).

Sometime the stress on the particle is contrastive.

E.g.: Why did you turn the gas up? (Not down? as you should have done).

This emphatic or contrastive pattern can be compared with the models:

A. I told you to give the books in. I told you to give in the books.

B. Why did you turn the gas up? Why did you turn up the gas?

Where the object is the nucleus. Thus the speaker can express different shades of meaning by varying the stress on the particle.

By putting the stress on the basic verb, the speaker announces that the action really has taken, or is taking place:

– I told you to give your books in.

– We've given them in. or: We are giving them in.

4. Here the meaning of the particle is more important than that of the basic word. Pronounce it with a proper intonation.

«Don't leave that bucket somebody might ... (trip over).

«David has some bad habits but I hope he'll soon.... (grow out).

«I've hear about cancellation of the visit but I don't know it is... (lie behind).

«His manner was charming but Ann ...(see through)/

5. Here the particle has less semantic weight. than the basic verb therefore it is unstressed. Pronounce it with a proper intonation:

«As Carol didn't know they way to the theatre, John said he would ..(wait for).

«The children are very spoilt, as their mother...(fuss over).

«Margaret suggested planting some dahlias, but mother said she didn't ... (care for).

«Their new neighbors were very friendly and Jane immediately ...(take to).

6. Many phrasal verbs have more than one meaning, which is determined by the context. Read the various definitions of come in .and say which is applicable to the sentences given below:

A. Come in: a). enter (a building etc); b). become fashionable; c). become available (in shops); d). (in politics) gain power, take office; e). (in sport) finish a race; f). (in broadcasting, journalism) be received, reach the office; g). (of the tide) move towards the land.

I've heard the (shoes with) rounded toes are coming in again. They could not walk along the beach any farther because the tide was coming in. Sebastian Coe came in first in the men's hundred meters, with Andrtew Baerker second and John Thompson third. Don't stand on the doorstep. Come in and sit

down. News of an earthquake in Turkey has just come in. When the present Government came in they promised to reduce taxation. Strawberries will soon be coming in.

7. Match phrasal verbs in the left column with their adequate translation in the right column.

- | | |
|------------------------------|---|
| A. To fall over. | a) спіткнутися, втратити рівновагу. |
| B. To fall in love with smb. | b) відставати |
| C. To fall through. | c) впасти |
| D. To fall off. | d) розвалюватися, розсипатися, зламатися. |
| E. To fall into. | e) належати, відноситися до якоїсь групи. |
| F. To fall down. | f) провалитися, зазнати поразки. |
| G. To fall behind. | g) закохатися. |
| H. To fall apart | h) падати, відпадати, відокремлюватися. |

8. Match phrasal verbs in the right column with its definition given in the left one.

- | | |
|-------------------|---|
| A. To get ahead | a) to cross. |
| B. To get across | b) to progress. |
| C. To get along | b) to mean to try to express. |
| D. To get at. | c) to arrive home or at the office. |
| E. To get away. | e) to continue despite difficulties. |
| F. To get behind. | f) to have enough money or just manage. |
| G. To get by. | g) to go on holiday. |
| H. To get in. | h) to progress. |

II. Автоматизація дій студентів з новими фразовими дієсловами:

A. На рівні фрази або речення

I. Give a corresponding phrasal verb instead of its periphrasis given in brackets.

Instructions: Here we have some phrasal verbs derived from the verb to fall ? fell ? fallen. Follow the definitions given in the previous exercises.

- He told me he was going to invest the money for me and I fell...to it. (to be deceived).
- My new dress fell...in the washing machine. (to break into pieces)/
- The work falls ...three distinctive parts: administrative, planning and financial.
- If I don't get this job, I don't have any savings to fall...to turn to somebody/something for help).

2. Fill in the corresponding prepositions in the following sentences.

a) I had terrible problems assembling the shelves, then they fell...as soon as I put something on them.

- It isn't a romantic comedy or a drama. It doesn't really fall...category.
- Without Joe's leadership, the department just fell.. and was \unable to work as it had before.
- They don't have very much capital to fall...if this venture falls.

3. Choose the correct variant.

A. I fell...with my work

- in
- Behind
- over

B. His hair's falling....and he's worried about going bald.

- off
- through
- out

C. My holiday fell...when the travel agent went bankrupt, so I'll be staying at home this year.

- down
- out
- through

D. If everything goes wrong you can always fall...your family for support.

- into
- out with
- Back on.

Б. На рівні надфразної єдності

3. Complete the sentences with a suitable verb (in the require form) plus on, adding the object in brackets where given:

- The telephone ...(ringing) until Brian answered it.
- It started to rain properly but the band
- The neighbours had obviously not gone to bed, because the light...in the sitting room.

4. Extend the following sentences by adding a prepositional particle from the list and the objects in brackets : among, for, from, into, to, with.

- «Bob asked Sheila out. (the theatre)
- «Every morning I take the dog out. (a walk).
- «Brian has fitted the kitchen up. (every labour-saving device).
- “You could work up this article. (a book).

5. Translate the following sentences from Ukrainian into English using the basic verb make.

“Він, мабуть, прочитав оповідання, він не міг придумати його зараз же.

“У них пішло багато часу на те, щоб помиритися після сварки.

“Як тільки вона почула крик дитини, вона попрямувала до дитячої коляски.

“Я не можу розібрати її почерк.

III. Мовленнєві умовно-комунікативні та комунікативні вправи.

1. React to the following statements according to the model.

Model:

A. Let's go round the place.

B. I've already been round it.

“Let's look through the magazines.

“Let's go up the tower. (there's a good view from there).

“Let's send for the plumber.

“Let's look for the missing papers.

2. Make the following dialogues formal/informal:

Model: Teacher (in class) Sheila, please, distribute / take off the books. If somebody can help me to get them down from the shelf, please, raise / put up your hands.

Sheila: My brother is returning / coming back from Ukraine. He'd like to visit us / drop in tomorrow.

Teacher: Great. Call him back / phone him and say we're all glad to see him.

Sheila: Can I cancel / call off my concert tomorrow then?

Teacher: Sure. It is an excuse. We can postpone / put it off till Monday.

Sheila: I am sorry I interrupted you.

Teacher: Please, continue/go on / carry on.

5. Make up questions and answers according to the model, working in pairs.

Model: the meeting put off

A. What about the meeting?

B. It'll have to be put off.

“The suitcase (It's too heavy). Leave behind.

“The visitors (They were not expected) – let in.

“The dog (He's running through the flowerbeds) – tie up.

6. Make up a job interview using the following list of phrasal verbs:

to apply for; to fill in (out) a blank; to give up the previous job; to get by such a small salary (financially survive); to go down with (to fall ill); to take things over from smb; to get down to work (to start doing something); to get back to (to return a phone call); etc.

Список використаної літератури

1. Англо-русский словарь глагольных словосочетаний / Под ред. Медниковой Э.М. – М.: Рус. Яз., 1986. – 640 с.
2. Аничков И.Е. Английские адвербиальные послелогои / Игорь Евгеньевич Аничков: Дис. докт. филол. наук. М., 1947. – 540 с.
3. Бохач Нина Александровна Методика обучения фразовым глаголам английского языка на I курсе языкового вуза : дис.канд.пед.наук: спец. 13.00.02 « Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)» / Нина Александровна Бохач. – Улан-Уде, 2006. – 211 с.
4. Ванівська О.І. Фразові дієслова в англійській мові як засіб вираження аспектуального значення завершеності в Британському національному корпусі (BNC) / О.І. Ванівська// Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи. – Л. : Логос, 2010. – С.46 – 51.
5. Гарипова Ф.М. Обучение пониманию неизученных английских сложных глаголов в процессе чтения в неязыковом вузе: дис. канд. пед. наук.: спец. 13.00.02. «Теория и методика обучения (по отраслям знаний)» / Ф.М.Гарипова – Санкт Петербург, 1993. – 172 с.
6. Драб Н.Л. Посібник для студентів вищих навчальних закладів та учнів старших класів спеціалізованих шкіл. / Н.Л. Драб – Вінниця : Нова Книга, 2009. – 72 с.
7. Жлуктенко Ю.О. Постпозитивные глагольные приставки в современном английском языке: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.філол.наук: спец.10.02.04 «Філологія» / Ю.О.Жлуктенко. – К., 1053. – 17 с.
8. Плужник И. Л. Методика обучения смысловому варьированию речи на базе составных глаголов английского языка : автореф. дис. канд. пед. наук. : спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения (по отраслям знаний)» / И. Л. Плужник. – М., 1985. – 16 с.
9. Столяр В.Г. Англо-русский тематический словарь фразовых глаголов для учащихся/ В.Г. Столяр. – М. : Лист-Нью, 1999. – 560 с.
10. Точилина А.К. Английские фразовые глаголы в примерах и упражнениях: пособи е для подготовки к тестированию и экзамену / А.К.Точилина, О.А.Шинкарева. – Минск : ТетраСистемс, 2011. – 208 с.

11. Povey Jane. Phrasal Verbs and How to Use Them/ Jane Povey // Учебное пособие для студентов институтов и факультетов иностранных языков. – М. : Высшая школа, 1990. – 176 с.
12. Sroka, K. A. The Syntax of English Phrasal Verbs Text. / K. A. Sroka. Mouton. The Hague. Paris. – 1972. – 216 p.

Summary. Students learning foreign languages in their first year at higher schools should assimilate strong foundations of mastering idiomatic speech.

However, the results of linguistic researches of the nature and functioning of phrasal verbs in the discourse are not fully implemented in the practice of teaching English language.

The study of the scientific literature on methods of teaching foreign languages in higher education institutions revealed a lack of training in developing problems of phrase verbs in the English language as a whole and at the initial stage in high school. In particular, studies in recent years highlighted dissertations by L. Pluzhnyk (1985), F.M, Harypova (1993), N.O. Bohach (2006), which state that learning phrasal verbs in practical English classes in higher school and so far has only occasional character. [9; 5; 3].

The urgency of the problem has prompted the author to draw attention to the features of learning phrasal verbs: analysis methods, systems and complex exercises that the teacher can effectively use in class.

From the perspective of an integrated, competence approach, you should take into account, that mastering a verb phrase, like any other idiomatic vocabulary, is based not only on the knowledge of its values, but also on mastering a sound and a visual image, the ability to combine grammatically and semantically with other words used in the speech stream. Verb phrases in memory are included in a complex system of lexical-semantic relations: paradigmatic (lexical and grammatical paradigms, semantic fields, microsystems: synonyms, antonyms, etc.), syntagmatic (a combination of phrasal verbs). Therefore, learning phrasal verbs should be assimilated in two stages: 1. Introduction of a new verb phrase: 2. Automation of students' actions with new phrase verbs.

For this purpose, the following complex of exercises is proposed. : a).Before speech (oral) exercises: listening and imitating the speech model exercises; exercises aimed at recognizing, identifying a phrasal verb and its semantization in the context; b). Oral training exercises: aimed at completion, selection and insertion of missing components in phrasal verbs; search of synonymous and antonymous equivalents; exercises of comparable nature; translation. c) Speech pre-communicative and communicative exercises.

Key words: *idiomatic vocabulary, a phrasal verb, an integrated approach, idiomatic speech.*

Отримано: 15.08.2014 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абабіна Наталія Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова

Абрамович Семен Дмитрович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Аксьонова Анастасія Анатолівна, аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»

Барковська Катерина Борисівна, бакалавр української філології Миколаївського національного університету імені В.О.Сухомлинського

Боднарчук Тетяна Вікторівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Василишина Наталія Дмитрівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Вечерок Ольга Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства, культури та документознавства Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка

Волковинський Олександр Сергійович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Гайдук Світлана Євгенівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри методики викладання іноземних мов Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Гільдебрант Катерина Йосипівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри сучасних європейських мов Чернівецького торговельно-економічного інституту Київського національного торговельно-економічного університету

Голубішко Ірина Юріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Грушко Світлана Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри романо-германських мов Горлівського інституту іноземних мов ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»

Гурдуз Андрій Іванович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і методики навчання Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського, керівник науково-дослідної лабораторії «Компаративістика і літературний процес» (МНУ імені В.О.Сухомлинського)

Давидова Тетяна Василівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри практики англійської мови Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка

Дербеньова Лідія Вікторівна, доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри документознавства та інформаційної діяльності Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу

Єфименко Вікторія Антонівна, кандидат філологічних наук, докторант кафедри англійської філології КНУ імені Тараса Шевченка

Журавльова Світлана Сергіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

Іванова Наталія Петрівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри російської мови, зарубіжної літератури та методики навчання Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

Іванюк Борис Павлович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської класичної літератури і теоретичного літературознавства Єлецького державного університету імені І. О. Буніна (Росія)

Ільїнська Ніна Іллівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету

Казимір Ірина Сергіївна, аспірант кафедри англійської мови факультету іноземної філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Кеба Дарія Олександрівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Кеба Олександр Володимирович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Кеба Тетяна Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Кістанова Анастасія Валентинівна, докторант, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету

Кобзан Лідія Антонівна, викладач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету, здобувач кафедри світової літератури Інституту філології Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Кобилкін Андрій Олегович, аспірант кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

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 Інституту філології Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Костенко Ганна Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Запорізького національного технічного університету

Кремінська Олександра Олександрівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Крук Аліна Анатоліївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Кузнецова Марія Олександрівна, кандидат філологічних наук, викладач Запорізького національного технічного університету

Кур'янов Сергій Олегович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

Кучера Анна Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Кушнірова Тетяна Віталіївна, доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

Лефанова Аліна Юріївна, асистент 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

Лілова Олена Євгенівна, кандидат філологічних наук, доцент університету «Медитеран» м. Подгориця (Чорногорія)

Марчук (Клюка) Тетяна Любомирівна, аспірант кафедри світової літератури Інституту філології Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Меншій Аліса Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Миколайчик Маргарита Володимирівна, викладач Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського

Місінькевич Олеся Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і методики суспільно-гуманітарних дисциплін Хмельницького обласного інституту післядипломної педагогічної освіти

Моштак Ольга Володимирівна, викладач кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Новик Ольга Петрівна, доктор філологічних наук, доцент Бердянського державного педагогічного університету

Остапенко Ірина Володимирівна, доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського

Помогайбо Юлія Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова

Расевич Любов Петрівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Рижченко Ольга Сергіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовної підготовки факультету навчання іноземних громадян Харківського національного університету радіоелектроніки (ХНУРЕ)

Романець Валентина Михайлівна, кандидат педагогічних наук, 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

Сав'юк Андрій Мирославович, пошукувач кафедри світової літератури Інституту філології Державного вищого навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Свідер Ірина Анатоліївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету ім. Івана Огієнка

Семелюк Роман Миколайович, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Семенець Ольга Сергіївна, докторант, асистент кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського

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

Соловій Уляна Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету

Судець Наталія Анатоліївна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Суїчимез Анастасія Олександрівна, аспірант Ізмаїльського державного гуманітарного університету (ІДГУ)

Табаківа Ганна Іванівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету

Титянін Костянтин Олексійович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Уманець Антоніна Володимирівна, кандидат філологічних наук, завідувач кафедри, професор кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Федірко Світлана Михайлівна, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Фоміна Галина Віталіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Хоптяр Алла Олександрівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Хохель Дарія Юріївна, викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Чернікова Олександра Іванівна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської філології і перекладу Київського національного лінгвістичного університету

Шарова Тетяна Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького, докторант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди

Шенкнехт Наталія Миколаївна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Шлапак Ірина М'ячеславівна, викладач кафедри теорії та практики перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу

Шулик Поліна Львівна, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Яковлева Ольга В'ячеславівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

ВИМОГИ ДО ЗМІСТУ ТА ТЕХНІЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ ТЕКСТУ СТАТТІ

1. Відповідно до постанови президії ВАК України від 15.01. 2003 р. № 7-05/1 „Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України” (Бюлетень ВАК України. – 2003. – № 1) наукова стаття має містити такі обов’язкові елементи: „постановка проблеми у загальному вигляді та її зв’язок з важливими науковими та практичними завданнями; аналіз останніх досліджень та публікацій, в яких започатковано розв’язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формування цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку”.
2. На першому рядку перед прізвищем автора в лівому кутку подається шифр УДК (звичайним шрифтом).
3. Текст набирається шрифтом “Times New Roman”, розмір – 14 пт, міжрядковий інтервал – 1,5, відступ абзацу – 1 см. Параметри сторінки: зверху, знизу, праворуч, ліворуч – 2 см.
4. У тексті не допускається вирівнювання пропусками.
5. У тексті використовується дефіс «-», який не відділяється пропусками, і тире «—» (Alt+0151).
6. Ініціали відділяються від прізвищ нерозривним пробілом (комбінація клавіш Ctrl+Shift+Пробіл).
7. Посилання на використані джерела в тексті робити за зразком [2, 364; 5, 127; 7—9], де перша цифра — номер джерела в списку використаних джерел, номер сторінки через кому, декілька джерел через крапку з комою або через дефіс.
8. За необхідності подання приміток (коментарів) до тексту вони оформлюються так: у тексті за допомогою функції “Верхний индекс” ставиться порядковий номер примітки (наприклад: ...¹ ...²), а після тексту статті (до “Списку використаних джерел”) із заголовком “Примітки” (по центру) наскрізною нумерацією подається текст приміток.
9. Після тексту статті (приміток) по центру подається заголовок “Список використаних джерел” і в алфавітному порядку наводяться всі використані джерела (спочатку “кирилицею”, потім “латиницею”). Список використаних джерел оформлюється за вимогами ВАК (Бюлетень ВАК України. — 2009. — №3). У списку необхідно розрізняти тире та дефіс.
10. Після “Списку використаних джерел” подаються анотації — українською (250-300 знаків) та англійською мовою (1800-2000 знаків) з відповідними заголовками: “Анотація”, “Summary” та ключові слова (5-7 слів).

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ РЕЦЕНЗІЇ

Рецензія повинна містити:

1. Повна назва статті, посада автора статті, П.І.Б. автора.
2. Стислий опис проблеми, якій присвячена стаття.
3. Ступінь актуальності наданої статті.
4. Найбільш важливі аспекти, розкриті автором в статті.
5. Рекомендація до публікації.
6. Вчене звання, вчений ступінь, посада, місце роботи, П.І.Б. рецензента, печатка, підпис.

REQUIREMENTS FOR CONTENT AND DESIGN OF AN ARTICLE TEXT

1. According to the Resolution the Presidium of the HAC of Ukraine from 15.01. 2003 № 7-5/1 “On increasing demands for professional publications, put on the list of HAC of Ukraine” (Bulletin of HAC of Ukraine. – 2003. – № 1) a scientific paper should contain the following obligatory elements: “general issue statement and its connection with important scientific and practical tasks; analysis of recent research and publications, in which the solution of this issue is started and which the author considers; extraction of previously unsolved parts of the general issue to which the article is devoted; forming the purposes of article (aim statement); exposition of the main material of the research with grounding of received scientific results; conclusions of this study and prospects for further research in this direction».
2. On the first line, before the author’s name in the left corner the UDC is given (regular type).
3. The text is typed with «Times New Roman», size – 14 pt, interlinear space – 1.5, indent – 1 cm. Parameters of the page: top, bottom, right, left – 2 cm.
4. Alignment of spaces is not allowed in the text.
5. The hyphen «-» is used text which is not separated by spaces, and dash «-» (Alt + 0151).
6. The initials are separated from names with non-breaking space (shortcut Ctrl + Shift + Space).
7. References in the text should be made according to the model [2, 364; 5, 127; 7-9], where the first number is the number of sources in the list of sources used, the page numbers are separated by commas, multiple sources through a semicolon or a hyphen.
8. If necessary, the submission notes (comments) to the text are issued as followed: in the text using the “top post index” serial number of the note is put (for example: ... 1 ... 2), and after the text (before “List of used sources”) with the heading” Notes “(in the center) with sequential numbering a text of note is given.
9. After the text (notes) in the center is given the heading “REFERENCES” and in alphabetical order are all sources used (originally “Cyrillic”, then “Latin”). The list of used sources is issued according to the requirements of HAC (Bulletin of HAC of Ukraine. - 2009. - №3). The list must distinguish between dashes and hyphens.
10. After the “List of sources” the abstracts are submitted - Ukrainian (250-300 characters) and English (1800-2000 characters) with appropriate heading “Summary” and keywords (5-7 words).

REQUIREMENTS FOR REVIEW

The review shall include:

1. Full title, the author’s title, author’s name.
2. Brief description of the issue in the paper.
3. The degree of relevance of the given article.
4. The most important aspects revealed by the author in the article.
5. Recommendation for publication.
6. Academic status and degree, title, place of employment, name of a reviewer, stamp and signature.

ЗМІСТ

Абабина Н.В.	
Творчество И.А. Бунина в контексте синергетического анализа.....	5
Абрамович С.Д.	
Нарратологический ракурс психологизма лермонтовского «Демона» в контексте мироощущения модерна	9
Аксёнова А.А.	
Роль «фиктивного» автора в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»	16
Боднарчук Т.В.	
Особливості міжмовної інтерференції в процесі вивчення німецької мови як другої іноземної (на базі англійської) у загальноосвітній школі	19
Василишина Н.Д.	
Аллан Квотермейн у Хаггарда як типова постать неоромантичного героя	23
Вечерок О.Н.	
Специфика жанра рассказа в творчестве В.Г. Короленко	26
Волковинський О.С.	
Епітетні структури і логічні означення у заголовках як засоби актуалізації змісту в художньо-публіцистичних текстах Остапа Вишні	30
Гайдук С.Є.	
Рецепція поняття бестіарію у польському літературознавстві	35
Гільдебрант К.Й.	
Фактуальність та документальний характер творів англійських письменників «Сердиті молоді люди»	39
Голубишко І.Ю.	
Творчество В.Г. Короленко в оценке современников.....	43
Грушко С.П.	
Мовленнєві одиниці у ситуативному контексті: мова як засіб впливу у ЗМІ.....	46
Гурдуз А.І., Барковська К.Б.	
Мотив сходження в романі Олени Печорної «Грішниця»	50
Давидова Т.В.	
Тенденції смислової інтеграції / дивергенції комплементативів wealth – poverty у художньому просторі вікторіанської доби: інверсивна модель взаємодії	54
Дербенёва Л.В.	
Семантика архаического «текста» в структуре литературного произведения	58
Єфименко В.А.	
Квір-студії сучасних казкових творів.....	63
Журавльова С.С.	
Панегірична поезія як предмет дискусії в сучасній медієвістиці	68
Іванова Н.П.	
Ироническое в фантастическом романтическом дискурсе 1820-1830-х годов (на материале повестей Антония Погорельского и О. Сенковского).....	71
Іванюк Б.П.	
Стихотворная жалоба: жанрологическое описание	75
Ільїнська Н.И.	
Модификация масонского кода в русской поэзии XX века	80

Казимір І.С.

Вербальний імпринтинг як фактор ептонімічності..... 86

Кеба Д.О.

Herausbildung der Konzeption von Welt und Mensch in Werken F. Kafkas 89

Кеба О.В.

Гротеск як протест: «перетворений» світ модерністської прози 1920-1930-х років..... 92

Кеба Т.В.

Функціональна роль метафор та епітетів в поетичних творах Т. Еліота
(на прикладі «Prufrock and Other Observations»
та «Old Possum's Book of Practical Cats») 98

Кистанова А.В.

«Весенняя» ода в английской поэзии середины XVIII века: Т. Грей и С. Джонсон..... 102

Кобзан Л.А.

Автор и рассказчик-посредник в структуре произведений Джозефа Конрада 108

Кобылкин А.О.

Художественность писем-статей Л. Н. Толстого 900-х годов к адресатам-иностранцам
(«Письмо к китайцу» (1906), «Письмо к индусу» (1908)) 111

Коркишко В.О.

Мифопоэтические образы в поэзии М. Волошина..... 116

Коршунова С.И.

Диалогизм как эстетическая доминанта в лирике Н.А. Некрасова 1860-х годов 121

Костенко Г.М.

Вплив Дж. Конрада на американських письменників (Фіцджералд, Хемінгуей) 124

Кремінська О.О.

Вплив вікторіанства та індуїстської культури на становлення особистості
Р. Кіплінга..... 128

Крук А.А.

Fate as a conscious choice of personality in the works of urban referrals:
psychological and tragic aspect 132

Кузнецова М.О.

Ономастикон вторинного дискурсу англомовних текстів сучасної маскультури (на матеріалі
циклу романів Дж. Р. Р. Мартіна “A Song of Ice and Fire”) 135

Курьянов С.О.

Понятие крымского текста и крымского мифа: литературоведческий аспект..... 139

Кучера А.М.

Художня інтерпретація сильної особистості в трагедії Крістофера Марло
«Тамерлан великий» 143

Кушнірова Т.В.

Жанрові особливості дитячої прози Роальда Дала..... 148

Лефанова А.Ю.

«Смысловые диссонансы» в изображении героя в романе М.Ю. Лермонтова
«Герой нашего времени» 153

Лівіцька О.В.

Епітет як засіб міфологізації в поетичних текстах Т.С. Еліота 156

Лілова О.Є.

Ідейна сутність та художня своєрідність образу безглуздя (“folly”)
в мораліте Г. Медвола «Природа» 159

Марчук (Клюка) Т.Л.	
Жанрові модифікації “Нової драми” у європейській літературі кінця XIX – початку XX століття	164
Меншій А.М.	
Художні особливості моделювання образів євреїв в українській літературі кін. XIX – поч. XX ст. (на матеріалі творчості М. Коцюбинського та В. Леонтовича)	169
Миколайчик М.В.	
Композиция как ключ к интерпретации некоторых романов Дорис Лессинг.....	177
Місінкевич О.М.	
Концепт «серце» у динаміці індивідуального художньо-образного смислотворення у системі мовної картини світу неокласиків	182
Моштак О.В.	
Емоційний та експресивний аспекти змісту пейоративної одиниці.....	187
Новик О.П.	
Романтичне переосмислення мотиву раю в поезії Михайла Петренка	190
Остапенко И.В.	
Пространственно-временные параметры картины мира в пейзажном дискурсе лирики А. Кушнера.....	194
Помогайбо Ю.А.	
Палимпсест в литературе и искусстве Германии (К. Рансмайр и А. Кифер).....	200
Расевич Л.П.	
Технологія іміджмейкінгу в циклі про Шерлока Холмса	208
Рыжченко О. С.	
Образ «маленького человека» в литературном цикле Бориса Акунина «Приключения Эраста Фандорина»	213
Романець В.М.	
Роман про минуле та історичний роман в творчості В.Гюго	217
Савкова Л.С.	
Трансформация образа Пикаро в романе Р. Гари «Спасите наши души»	221
Сав’юк А.М.	
Геокультурний дискурс творчості Леопольда фон Захер-Мазоха	225
Свідер І.А.	
Колоративна лексика в романі Вальтера Скотта «Айвенго».....	230
Семелюк Р.М.	
Концепція людини в повісті Г. Джеймса «Дейзі Міллер»	234
Семенец О.С.	
Популяризация сакральных мистерий смерти в романе Бернара Вербера «Танатонавты»	236
Силантьева В.И.	
Иллюстративная «шекспириана»: XX век (межвидовая компаративистика)	240
Синявська Л.І.	
Епічні елементи в драмі Б. Шоу «Дім, де розбиваються серця»	251
Ситник А.П., Ситник Н.В.	
Derogatory and appropriated uses of slurs	255
Соловій У.В.	
Оцінно-образна номінація у процесі текстотворення	259

Судець Н.А.	
Роль антономазії у ранніх поетичних текстах І. Франка і Я. Каспровича	263
Суичимез А.А.	
Гастрономические образы как социокультурный феномен ранней драматургии А.Н. Островского	267
Табакова Г.І.	
Композиційні особливості жанрів ліричної прози	272
Титянин К.А.	
О подходе к трактовке реализма в статье Р.Барта «Эффект реальности»	276
Уманець А.В.	
Generative grammar theories in american descriptive linguistics	279
Федірко С.М.	
Англійські фразеологічні одиниці з етнокультурним компонентом значення	283
Фоміна Г.В.	
Аспекти переосмислення традиційного матеріалу в німецькомовній літературі післявоєнного періоду	286
Хоптяр А.О.	
Теоретичні засади перекладацької діяльності Б. Грінченка	290
Хохель Д.Ю.	
Функціональність мерафоричних епітетних структур у текстах С. Кларк і Г. Пагутяк	295
Чернікова О.І.	
Семантичні та фоносемантичні зв'язки між фонетичними ітерантами в англійському й українському художньому тексті (на матеріалі паралельних текстів англійською й українською мовами).....	298
Шарова Т.М.	
Образ жінки в художній спадщині Костя Гордієнка	303
Шенкнехт Н.М.	
Марлоу і Куртц у боротьбі з «безмірною питьмою у романі «Серце питьми» Джозефа Конрада.....	306
Shlapak I.M.	
Linguistic innovations of James Joyce in the book about Finnegan	310
Шульк П.Л.	
Коллективное сознательное против женского бессознательного в израильской женской литературе. Статья первая. Женское равноправие без права на женственность (израильская литература о киббуцной модели женского равноправия)	314
Яковлева О.В.	
Навчання іншомовного мовлення з використанням фразових дієслів на практичних заняттях з англійської мови.....	320
Відомості про авторів	325
Вимоги до змісту та технічного оформлення тексту статті	329

Scientific publication

Scientific papers of
Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko national University
Philological Sciences

Issue 36

Editor *K. V. Pankova*
Computer version *V. O. Farion*

«Aksioma» Publishing House,
Prov.Pivnichnyi, 5, Kamianets-Podilskyi, 32300.
Tel/Fax: (03849) 3-90-06. E-mail: aksiomakp@rambler.ru.
Printed in the PE «Aksioma» printing house
Certificate GC JM2I808 of 26.05.2004

Наукове видання

Наукові праці
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
Філологічні науки

Випуск 36

Редактор *К. В. Панькова*
Комп'ютерне верстання *В. О. Фаріона*

Формат 60x84/8. Ум. друк. арк. 39,06.
Тираж 300 пр. Зам. № 586.

Видавництво «Аксиома»,
пров. Північний, 5, м. Кам'янець-Подільський, 32300.
Тел./факс: (03849) 3-90-06. E-mail: aksiomakp@rambler.ru.
Надруковано у видавництві «Аксиома».
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 1808 від 26.05.2004.