

НАУКОВІ ПРАЦІ НАУКОВІ ПРАЦІ

КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ВИПУСК 39

*На пошану доктора філологічних наук, професора
Семена Дмитровича Абрамовича*

Кам'янець-Подільський
«Аксиома»
2015

Рецензенти:

О.В. Єременко, доктор філологічних наук, заступник директора гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка

М.М. Торчинський, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українського філології Хмельницького національного університету

*Друкується за ухвалою вченої ради
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(протокол № 9 від 24.09.2015 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; **В.С. Кшевецький**, кандидат філологічних наук, доцент; **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-Мьонсік, 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. Сологуб**, 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 39.** – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2015. – 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 39

*In honor of Doctor of Philology, Professor
Semen Abramovych*

Kamianets-Podilsky
«Aksioma»
2015

Reviewers:

O.V. Yeremenko, Doctor of Philology, deputy director of Liberal arts Institute of Borys Hrinchenko Kyiv University

M.M. Torchynskiy, Doctor of Philology, Professor, Head of Ukrainian philology department of Khmelnytskyi state University

*The publication is approved by the decision of the Scientific Board
of Kamianets-Podilsky Ivan Ohienko National University
(protocol № 9 of 24.09.2015)*

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; **V.S. Kshevetskiy**, Candidate of Philology, Associate 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. Vernadskyi 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 Ohienko National University: Philological Sciences. Issue 39.** – Kamianets-Podilsky: Aksioma, 2015. – 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

ŚWIĘTE KSIĘGI JAKO INTERTEKST ROZWOJU LITERACKIEGO ORAZ NIEKTÓRE ASPEKTY BADANIA LITERATURY ROSYJSKIEJ

Przedmiotem naszego zainteresowania jest współzależność i diachronia literatury sakralnej i niesakralnej. Oczywiście, że bez świętych ksiąg nie ma ani zaawansowanej religii, ani głębokiej kultury, ani wielkiej literatury. Jednocześnie ich status nie zostaje na zawsze stabilny.

Słowo «literatura» pochodzi od francuskiego *littérature*, które urodziło się z łatyńskiego *litera*. Dlatego, literaturą, strogo mówiąc, trzeba nazywać «wszystko co jest napisane», włączając nie tylko poetyckie, ale i retoryczne teksty (literatura religijna, naukowa, techniczna, propagandowa i tym podobnie). Jednak istnieje milcząca zgoda na użycie terminu w bardzo wąskim znaczeniu: literatura piękna. Weźmiemy, na przykład, Literaturę Polską albo Literaturę Rosyjską, w owym ujęciu perspektywicznym, w którym owo pojęcie figuruje w rozmaitych informatorach. Zobaczymy, tu szereg historyczno-synchronizujących przekrojów: Średniowiecze, Renesans, Barok, Oświecenie, Romantyzm, pozytywizm i realizm i tym podobnie.

Można dopilnować historii ustalania takiego poglądu w radzieckiej i postradzieckiej nauce. W encyklopedjach, słownikach i podręcznikach ukraińskich i rosyjskich za stulecie ubiegłe obserwuje się pewna ewolucja: od koncepcji literatury jak «w s z y s t k i e g o, co jest napisane» [6, 407] – przez zbalansowaną formułę «literatura – «w szerokim sensie, całe piśmiennictwo <...> w wąskim i bardziej używanym sensie – skrócone określenie l i t e r a t u r y a r t y s t y c z n e j» [7, 219] – do arbitralnego: literatura piękna jest jednym z wielu rodzajów sztuki i, dlatego, ściśle jest związana z estetyką [3] – przy czym dydaktyce nadaje się czołowe miejsce.

Jasne, że literaturą w różne epoki nazywano różne rzeczy. Często przyjmujemy do korpusu «artystycznych» tekstów to, co kiedyś w żaden sposób na «artystyzm» nie pretendowało – np., Gesiodowa «Teogonia», która ustalała genealogię bogów. Literatura powstaje najpierw z użytecznych potrzeb zapisu gospodarczych, historycznych albo religijnych wiadomości, i zwykle nie włącza na tej fazie ustawienia na artystyzm. Jak i w folklorze, artystyczno-poetyckie momenty powstają tu spontanicznie.

Ponieważ literatury starożytne powstają w łonie dużych cywilizacji Śródziemnomorza i Wschodu, które były przeszyte religijnym symbolizmem, to i najlepsze literackie osiągnięcia ludzkości przybierają formy sakralnych ksiąg (Biblia, Awesta, Koran i tym podobne), które kodyfikują narodową mitologię. Dla Sumerów, Babilonów, starożytnych Hindusów i Chińczyków literaturą były zapisy ich świętej mitologii i jej tłumaczenia. Wszystko, co tworzyło się na tym fundamencie, było tylko komentarzem do świętych tekstów (na przykład, duże eposy Starożytnych Indii «Mahabharata» i «Ramajana» miały funkcję *vedantą* – rozwiniętego w artystycznej formie komentarza do Świętej Wiedzy). U starożytnych Żydów Biblia, uzyskawszy status Świętej Epistoły, Prawdy prawd, stała się fundamentem wszystkiego, co tu z czasem pisało się: ostatnie wreszcie przedstawiło prawnoteologiczny komentarz do Biblii – Tałmud. Zapotrzebowaniem na utrzymanie i przekazanie tych tekstów nadchodzącym pokoleniom w znacznej mierze determinuje się kształtowanie filologii w różnych jej aspektach (gramatyka, retoryka, poetyka, tekstologia). Książka do tej pory jest rękopisem, rzeczą sakralizowaną, rzadką i bardzo kosztowną.

Ale w Starożytnej Grecji, cywilizacja której zaistniała później, aniżeli na Starożytnym Wschodzie, uchodziła za literaturę twórczość, która pojawiła się na rumowiskach antycznej mitologii i była, w istocie, wolna od prawdziwej religijności, – ona przedstawiała nabranie pewności siebie przez człowieka, dla którego słowo przestało być sakralnym narzędziem i stało się instrumentem samoanalizy. Amorficzność i teologiczna nieokreśloność narodowej i nawet olimpijskiej religii sprawiła się do wczesnej emancypacji nauki, filozofii i sztuki słowa od sakralnych Zaczeń. Świętego Pisma jak takiego u Greków i Rzymian po prostu nie było. O bogach opowiadają poeci, i religijni myśliciele tym zupełnie nie zadowoleni – Platon proponował wywieźć precz Homera, a niech tam uwieńczonego, za granice idealnego Miasta. Właśnie w Grecji mogła urodzić się pełnowartościowa poetyka (Arystotela), która, w odróżnieniu od poetyk wschodnich (Dhwanjaloka i in.), nie ograniczała się tylko do opisu pewnych sposobów tworzenia artystycznego słowa, a w sposób rozwinięty uzasadniała koncepcję pięknego pisarstwa. Pośredniowe świadectwo tego – kształtowanie tym samo przez Arystotela uczenia o retoryce jak teorii piśmiennictwa użytecznego.

Przecież już w antycznej kulturze rozpowszechniają się – jak powrotny nurt w Golfstrymie – azjatyckie wpływy; koroną tego procesu staje się, ze zwycięstwem chrześcijaństwa, utwierdzenie, jak i u Żydów, w statusie Książki Ksiąg – Biblii, w której, po pierwsze, dominuje etyczne, a nie estetyczne kryterium, dydaktyka, a nie piękne pisarstwo; po drugie – duchowne, nie widziane okiem (dyskurs), bierze górę nad plastycznym wizerunkiem.

Biblia staje w europejskim Średniowieczu intertextem, konkretnym kanonem, który określa normy słowa mówionego a przemówienia, tak samo jak i literatury. Kreatywne momenty sprowadzają się

do minimum. Średniowieczna literatura – za typem starożytnych wschodnich literatur – przekształca się na komentarz do Biblii (z wyjątkiem poszczególnych momentów rycerskich i narodowych literatur, które nie zajmują panującego położenia; w Bizancjum i tego praktycznie nie obserwuje się). Typologicznie bliskimi do takiego modelu są literatury islamskiego Wschodu, określone w swoich ideach i stylistyce Koranem, i Hindo-Buddyjska średniowieczna tradycja. Zatem antyczna spuścizna jest praktycznie ignorowana, a poszczególne jej momenty rozpuszczają się w religijnym kazaniu, kronice, hagiografii i innych retorycznych gatunkach.

Nowy szacunek do danego literackiego kompleksu pojawia się tylko w Europie na złomie Średniowiecza, kiedy stopniowo odradza się zainteresowanie zapomnianą antyczną spuścizną, która idzie równoległe z rozpowszechnieniem wolnomyślności i drukowania książek. W łonie tego procesu wyzwania ludzkiego «Ja» formuje się nowa emancypująca od religii nauka, filozofia i wolne sztuki. Zachodnia świadomość w okresie Renesansu sprowadza się do dwóch antagonistycznych za swoim pochodzeniem twierdzeń: człowiek jednocześnie uświadamia siebie i «chrześcijaninem», i dziedzicem kultury antycznej. Ale ta «szyzoidna» sytuacja męczyła. Renesansowe tendencje na pewny czas komplikują się w łonie Kontrreformacji (barok z jego pragnieniem dualistycznej jedności spirytualnego i cielesnego), ale wreszcie górę bierze klasycyzm, celem którego jest oczyszczenie renesansowego początku od domieszek średniowiecznego chrześcijańskiego spirytualizmu. Zmienia się rodzajowy skład literatury, i klasycyści są bardzo z troskami tym, jak rozprościć twórcze dążenie według hierarchii zaczerpniętej z antycznej poetyki ramek logiczno-gatunkowych. Antycyzność przetwarza się jak gdyby na «ochronny wał» Europy przeciw «azjatyckim» (religijnym) wpływom. Klasycyzm przebiera w antycyzne ubrania wszystkich i wszystko – aż do bohaterów narodowej historii włącznie. Podnoszenie klasycyzmu w kulturze Europy zbiega się w czasie ze światową kolonialną ekspansją Europejczyków, którzy jednocześnie bronią się od psychologicznej presji ze strony kultur zdobytych ludów, często bardzo potężnej, lekceważeniem i agresją (właśnie wówczas, a propos, formuje się i rasizm). Na ogół w kulturze Europy wstępuje na tron europocentryzm, który znalazł swoją ostateczną formułę w znanej tezie Kiplinga o Zachodzie i Wschodzie, którym nigdy się nie spotkać.

Właśnie klasycyzm, przeciw chrześcijańskiej religii formalnie nie występując, tym nie mniej rozpoczął ów proces odłączenia religii od współczesnej kultury, który otrzyma nazwę sekularyzacji. Chrześcijańska kultura (przede wszystkim Biblia i zbudowana na niej literatura), zaczynając od Buła i filozofów Oświecenia i kończąc liberałami i marksistami, poddają się czym dalej bardziej agresywnemu ostracyzmowi.

Wreszcie, pod koniec XVIII st., równoległe z kształtowaniem takiej nauki, jak estetyka, literatura zaczyna konsekwentnie rozumieć się w antycznym duchu – jak naprawdę artystyczna twórczość, sztuka w szeregu sztuk (Lessing, Diderot i in.). Właśnie od czasów Oświecenia, które znamionuje sobą początek ery «post-religijnej» kultury, stało się niepisana regułą opierać się na normatywach, wprowadzonych przez klasycyzm; dlatego, pod słowem «literatura» w sferze nauk o duchu, zaczęły rozumieć wyjątkowo ową literaturę piękną, teorię której wyłożono w «Poetyce» Arystotelowej. Patos francuskiej encyklopedyczności polegał na tym, żeby najszybciej zwolnić współczesnego człowieka od wszystkiego średniowiecznego, co wydawało się im barbarzyństwem; dlatego średniowieczna literacka twórczość, która opierała się na Biblii, była odtąd praktycznie skreślona z historii duchowego doświadczenia.

Ale jednocześnie europejska literatura coraz intensywniej gubi cechy antycznej inercji (spokój ducha, kontemplowanie, skłonność do wersyfikacji, panowania artystycznych gatunków i tym podobne). Do epoki podnoszenia russoistskiego kultu «szczęśliwego i mądrego dzikusa», który ogłasza się nosicielem «przyrodniczej moralności», oraz, z innej strony, pojawienia szokujących powieści De Sade, w których «przyroda» całkiem gubi moralny wymiar i demonizuje się nie gorzej od Boscha, klasycyzm zaczyna wydawać się nie mniej uciążliwym, aniżeli średniowieczne literackie normy; twierdzi się, że geniusz to twórca, który znajduje się jak gdyby «poza morałem». Apogeum kult kreatywnego «Ja» osiąga w romantyzmie, i bardzo charakterystyczne, że, zwolniwszy się od normatywów klasycystycznych, artysta powinien szukać nowego oparcia, i już nie w wyidealizowanej literaturze antycyzności, a we wzgardzonym przez klasycyzm rodzonym folklorze pogańskim. Od niszcycielskiej krytyki Buła baśni Perrowego do apologii folkloru w romantyzmie – czasowy dystans nie jest taki duży, jak mogło by się wydawać. Ta narodowa samoidentyfikacja w nowych literaturach Europy nie odbywa się, dopóki za nowy kanon rządzą misterne reguły quazihistorycznie zinterpretowanej antycyzności. Klasycyzm nadal trzymał inercję dośrodkowego ruchu – stworzyć na podstawie antycyznej spuścizny jedyny kosmopolityczny system, który by zamienił ekumeniczny literacki system, zbudowany na Biblii. Ale jeśli klasycyzm przedstawiał pewny odgłos owej cywilizacyjnej misji, która kiedyś była wzięta na siebie Rzymianami, którzy podbijali półdziką Europę, to romantyzm, odrzucając normatywy swoich poprzedników, zwraca swój pogląd akurat na «barbarzyńskie» wymawianie własnych narodowych kultur ludów Europy, lekceważąc antycyznością już nie z mniejszą energią negacji, aniżeli klasycyści – Biblią.

We wschodniosłowiańskim środowisku kulturalnym wszystkie te idee po sekularyzacyjnych reformach Piotra I miały ogromny rezonans. Dla W. Belinskiego, na przykład, wszystko, co należy do

słownej twórczości odległych epok – niedołążne «piśmiennictwo», i radziecka nauka XX st. owocnie popracowała nad tym, byle utrwalić ten pogląd. Przy czym – oto gdzie paradoks! – w narodowych literaturach Wschodniej Europy, przede wszystkim – wschodniosłowiańskich, dydaktyczna podstawa ideologii ma przewagę, i to daje grunt dla dziwnych i nieoczekiwanych modyfikacji. Powiedzmy, w XX st., kiedy duch «wyswobodzenia» człowieka od wszystkiego, co obciąża jego wolność, teoretycznie wziął górę, w «socjalistycznym realizmie» wyraźnie odczuwa się czysto średniowieczny schemat literatury Moskwy, która zaofiarowała chrześcijańską ideą duchowej wolności osobistości na rzecz idei Trzeciego Rzymu. Przed chwilą kompleks chrześcijańskich idei prawie mechanicznie zamienił się na kompleks idei «państwowych». To zupełnie nie było zapanowaniem wolnej sztuki. «Pierwsza desakralizacja» rosyjskiej i ukraińskiej literatury po Piotrze I obiektywnie poprzedzała następną falę tsunami – «drugiej», bolszewickiej desakralizacji, która ostatecznie uchwaliła quazisakralny schemat – kult państwa, geneza którego tkwi w politycznej kulturze pogańskiego Rzymu. Ale twórcy tego schematu niewidocznie dla siebie skorzystały się ze zburzonego kanonu: kopiowanie sakralnych wzorów chrześcijańskiej kultury jest tu oczywiste (superideologizacja twórczości, kanoniczne koła tematów i rodzajowych rozwiązań, swój wariant Wybawcy – Lenina, swoich świętych i męczenników – cała pseudohagiograficzna tradycja i tym podobne. Są dosyć poważne problemy w potraktowaniu, powiedzmy, spuścizny klasycznej rosyjskiej literatury, która zawsze była fatalnie krzyżowana w swoim dążeniu do wolnej twórczości na krzyżu sakralnego albo pseudosakralnego superzadania². Przy tym kanony socrealizmu naiwnie postrzegały się jak przyszła droga całej światowej literatury.

Jednocześnie XX st. – epoka skomplikowanego współdziałania dwóch przeciwnych tendencji: z jednej strony techniczna cywilizacja rzeczywiście stwarza grunt dla «zjednoczenia świata», globalizacji, wskutek czego literatury różnych ludów i regionów coraz więcej zbliżają się, wzorują się na sobie, co definiuje się u Getego jak «światowa literatura» (idea – bez powoływań – jest zapożyczona przez «Komunistyczny manifest»). Ale ta koncepcja działa w ograniczonym reżimie: ostatnia próba stworzyć ekumeniczny «duży styl» – «socjalistyczny realizm» – nie zrealizowała się, tak samo jak i spodziewanie na odmierzanie narodowych języków.

W podziale przesunięć Nowego czasu literatura naprawdę «regionalna» już niemożliwa; biorąc pod uwagę specyficzność narodowych modyfikacji bajronizmu w twórczości Mickiewicza, Puszkina czy Szewczenki wpływ Byrona – jest globalny. Zresztą nigdy jeszcze nie obserwowano i takiej rozpaczliwej walki o wnoszenie do ekumenicznego skarbcza kultury absolutnie wszystkiego, co zostało stworzone przez własny lud. Ideologia, chociaż już nie religijna, a polityczna, tu znów gra pierwsze skrzypce.

W takim kontekście «wolnej twórczości», niez zaangażowanego pisarza po prostu nie istnieje. Przecież koncepcja literatury jak ściśle artystycznego aktu powinna by logicznie doprowadzić do podnoszenia kantowej idei «czystej sztuki» (w postradzieckim obszarze naukowcy starszego pokolenia dobrze pamiętają, jakim przekleństwem był ten wyraz).

Sz szczególnie przywódcy radzieckiej edukacji, żywiłowo odczuwając, że nauczania samych tylko jambów i pługawic – za mało, starali się przekształcić literaturę na «podręcznik życia», nasycając wykładanie tego przedmiotu socjologizmem i propagandą. Faktycznie to doprowadziło do moralnej zagłady powagi do literatury w szkole: na skrzydlatym Pegazie orać ziemię nie można, ponieważ on łamie skrzydła.

«Podręcznikiem życia» powołane były jednak mimo wszystko nie wiersz czy powieść, nie subiektywny utwór niech nawet utalentowanego artysty, a uznane przez liczne pokolenia Biblia, Koran czy Święte Wedy. Dydaktyczna funkcja jest odwiecznie właściwa literaturze utylitarnej, retorycznej, a nie poetyckiej, – ostatnia nigdy nie będzie niczym większym, aniżeli wyrafinowana kulturalna rozrywka. Chęć koniecznego załadowania literatury pięknej wychowawczą funkcją mogło zaistnieć tylko u ludzi, dosłownie obojętnych i do literatury, i do moralnej edukacji. Dziś już oczywiste, że literatura piękna powstaje na gruncie desakralizacji i pouczać za swoją przyrodą nie jest w stanie³.

Dlatego, nasze dzisiejsze próby rozpatrywać literaturę tylko jak «sztukę», jednocześnie pragnąc wydobyć z jej maksimum «moralności» i «ideowości», jest mechanicznym połączeniem różnorodnych podejść, które formowały się w różne epoki i w różnych kontekstach, ale bezzasadnie mieszały się w eklektycznej świadomości «progresywnych» literaturoznawców XIX–XX st. Jednak jest rzeczą pewną, że geniusza sądzą tylko według tych praw, które on sam dla siebie ustala. I jeśli badać światową literaturę w należnym zakresie, to i narzędzia powinny być w każdym wypadku różne. Biblię nie warto krzyżować na zasadach poetyki Arystotela, a Owidiusza nie trzeba sądzić na podstawie moralnego imperatywu Biblii. Zgodnie z N. Frajem, Biblia jest dla znacznej części cywilizowanej ludzkości «kodeksem życia» [10]. I krytyk literacki musi, zresztą, traktować jej koncepcje świata i człowieka poważnie.

Absolutyzując w duchu Oświecenia podejścia do literatury artystycznej, która jest produktem indywidualistycznej misternej świadomości i dąży do coraz bardziej radykalnego niszczenia tradycji (a w końcowej perspektywie – do postmodernizmu, który wolno «gra» z ułamkami kulturalnej spuści-

zny), dziś mało uwzględniamy rolę literatury dydaktycznej – na wzór historycznej prozy, aforyzmów, publicystyki i tym podobne.

Od czasów Verlena panuje ładny dogmat: wszystko to szkodzi artyzmowi, «złamać szyję elokwencji!» I już prawie zupełnie nie używa się uwaga specyfice literatury sakralnej, która kanonizuje folkloro-mitologiczną spuściznę w teologo-filozofskiej interpretacji, istnieje w ciągu stuleć w stabilnych formach, posila sobą retorykę i dydaktykę, koryguje – na poziomie sumienia – subiektywne poszukiwanie artysty.

Charakterystyczne, że tę sakralną literaturę dziedzice radzieckiego sposobu myślenia zaliczają do kategorii «mitologia» (choć w samej Biblii obserwuje się wypieranie archaicznego mitologicznego sposobu myślenia i przejście do opisu realnej historii). To świadczy o beznadziejnie przestarzałym w danym zakresie komparatystycznym podejściu w duchu XIX st., który pozwala opisać tylko zewnętrzny mechanizm zapożyczania tych czy innych fabuł i wątków; najczęściej pojawiają się natychmiast brzmiące terminy – takie jak «archetyp», które są używane bez jakiegokolwiek związku z materiałem biblijnym. Oczywiście, że bez uświadomienia teologicznej treści świętych ksiąg dawności nie ma sensu na nich się odwoływać. W szczególności temu, kto bierze się do analizowania sakralnych ksiąg, trzeba uwzględniać tę treść nie mniejszą miarą, aniżeli filozoficzne koncepcje antyczności albo Nowego czasu. Karygodne również, kiedy starożytne wschodnie czy średniowieczne literatury są albo nieobecne w edukacyjnych programach filologicznych fakultetów uczelni, albo podają się w tendencyjnym i zniekształconym wyglądzie (rozdmuchiwaniu wątków socjalnej walki, antyklerykalnej satyry, wyszukiwania przysłów artystycznych rozwiązań itp).

Całkiem prawidłowym jest podejście do sakralnej literatury jak do ważnego członu literackiego procesu, który szeroko praktykuje się na Zachodzie: weźmiemy niektóre dosyć reprezentatywne kierunki badań Biblii ostatniego stulecia, i zobaczymy, że Książkę Ksiąg zupełnie nie rozpatrują jak coś «martwe»; w szczególności akcentuje się płodność jej dla późniejszej literatury. Tak, badają tłumaczenia Biblii i ich rolę w narodowej kulturze, przy czym Biblia staje się podstawową częścią narodowej literatury i prozaicznego stylu (A. S. Cook); rozpatrzono Biblię nie tylko jak przejaw «narodowego geniuszu», ale i jak «poszukiwanie prawdy» i interpretację życia w epickich formach (z momentami przejścia do dramatu), który ma wyjątkową wartość i dla całego świata (R. Morgan, J. Barton); zbadano typy literatury, przedstawione w obu Testamentach (L. H. Wild); tekst Biblii traktowano jak rozwój tradycji narratywnej (F. McConnell); rozpatrzono kształtowanie się Dialogu w Biblii – w linii koncepcji M. Bachtina (W. L. Reed); studiowano problemy biblijnego kanonu i apokryfu ksiąg <Proroczych> (J. E. Breneman); badano koncepcję historii i zasady budowy historycznej prozy w biblijnym tekście (M. Z. Brettler); interpretuje się Biblię w duchu germenewtycznym (M. Weiss). To zaczyna stosować się i w postradzieckim studiowaniu literatury (tylko w Ukrainie: S. Abramowycz, I. Bohachewska, Z. Lanowyk, I. Nabytowycz, A. Niamcu, W. Sulyma, etc.).

Oprócz tego, już nie można ignorować owej okoliczności, że we współczesnej zachodniej nauce owocnie pracują pojęcia metafazyka (metalanguage) [10] i metacriticizmu, które otwierają granice artystycznego tekstu, absolutyzowane przez strukturalistów, i współczesna metapoetyka wraca do pojęcia «literatura» odwieczne znaczenie: wszystko, co jest napisane literami. Dlatego takie książki, jak Biblia, trzeba rozpatrywać nie jak kufer z motłochem dla polemicznych albo drwiących interpretacji, a jak żywy i owocny intertext kultury. Całe to – wyraz owych głębinowych sprzeczności, które założono do podstawy dosłownie konfliktowej europejskiej świadomości, ukształtowanej z dwóch przeciwległych czynników – biblijnych i antycznych tradycji. Zresztą te sprzeczności nie tylko nadają europejskiej kulturze linii szyzoidności, ale i zapewniają wyjątkową energię i dynamikę duchowego poszukiwania.

Przecież «doświadczenie» w szerokim filozoficznym sensie nie sprowadza się do indywidualistycznego «przełomu» nawet doświadczonego i utalentowanego artysty. Dydaktyczna funkcja literatury najpierw była fundamentalnym elementem religijnej edukacji, «artystyczny» początek, jak doświadczenie subiektywne i niepewne, nie tyle generował idei, ile interpretował je. Natomiast cywilizacyjny projekt Oświecenia był skierowany na budowę kultury nowego typu, w której centrum uwagi jest jaźń na kształt Gurona z opowieści Voltaire, nie «zepsutego» przez tradycyjną cywilizację i chrześcijański moral. Apogeum takiego kultu twórczego «Ja» i stanął romantyzm z jego tytanicznym buntem przeciw Bogu i prawdziwym ubóstwieniem człowieka. Dziś oczywistym jest fakt, że «elitarne» dążenia schodziły do szerokich mas i wulgaryzowały się. We współczesnej masowej kulturze za wzór życia rządzą ekscentryczni i podejrzliwi wieszczowie nowych religii, polityczni kandydaci do Napoleonów albo estradowe idole, często bardzo niedołążne z punktu widzenia życiowego doświadczenia (nie mówiąc już o doświadczeniu metafizycznym czy moralnym).

I totalne zwyrodnienie literatury jak jednej z form duchowego poszukiwania człowieka, odsuwania jej na drugi czy trzeci plan – stosunkowo chociażby ze współczesną zdemonizowaną muzyką w duchu hard rock, staje się coraz bardziej oczywistym faktem: pisarska jaźń nie może, jak Brahma, «urodzić się sama z siebie», i stworzyć własną potężną koncepcję Bycia i człowieka. Ignorowanie Biblii czy podobnych do niej sakralnych tekstów w jakości intertekstu kultury jest nie tylko wyrazem dosyć

staroświeckiego europocentryzmu [1, 2], i nawet już nie próbą uzasadnienia potężnej kontrkultury (jak w kazusach komunistycznego czy faszystowskiego totalizmu), a po prostu wyrazem elementarnej antykulturalności.

Notatki

- ¹ «Homer i Hesiod przypisali bogom wszystko owo, że jest haniebnym i poczytalnym dla ludzi – złodziejstwo, cudzołóstwo i wzajemne oszukiwanie», – pisał filozof Xenofan [za: 6, 260].
- ² Tak, charakterystyczne podejście A. Głotowa, że poprawnie rozpatruje Biblię jak określający moment kształtowania się całej rosyjskiej literatury – aż do radzieckiej włącznie, ale interpretuje ten wpływ jak coś jednoznacznie negatywne, nawet jak duchowe korzenie totalizmu [4]. Paradoks, że tu trzeba odnieść i «prawosławne» rosyjskie badania ostatnich lat pod głośnymi rubrykami typu «sobórność» albo «pashalność», co jest eufemizmem kolektywizmu [5].
- ³ Sytuacja doprowadziła do tego, że współczesny ideolog rosyjskiego neofaszyzmu A. Dugin w ogóle ogłosił literaturę piękną «zmową» [ciemnych sił], aczkolwiek, że tak powiem, nie pozbawioną zainteresowaniem.

Literatura

1. Абрамович С. Д. Спроби подолати європоцентризм у викладанні зарубіжної літератури закінчилися? / Семен Дмитрович Абрамович // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2001. – № 1. – С. 8–9.
2. Абрамович С. Д. Чи адекватно репрезентовано духовний досвід людства у викладанні світової літератури? / Семен Дмитрович Абрамович // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2008. – № 3. – С. 59–61.
3. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
4. Глотов А. «Иже еси в Марксе». (Русская литература XX века в контексте культового сознания) / А. Глотов. – Зелена Гура: s. l., 1995. – 148 с.
5. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов. – М. : Круг, 2004. – 560 с.
6. Мифологии древнего мира. – М.: ГРВЛ – Наука, 1977. – 456 с.
7. Нусинов И. Литература / Исаак Маркович Нусинов // Литературная энциклопедия. – В 11 т. – Т. 6. – М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энциклопедическое изд-во «Советская Энциклопедия». – 1932. – с. 402–437.
8. Рунин Б. М. Литература / Б. М. Рунин // Краткая литературная энциклопедия. – В 9 т. – Т. 4. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – С. 219.
9. Страйстик М. метамова / М. Страйстик // Енциклопедія постмодернізму. – К. : Вид-во С. Павличко «Основи», 2003. – С. 259–260.
10. Frye N. Wielki Kod. Biblia i literatura / Herman Northrop Frye. – Przekł. A. Fulińska. Bydgoszcz : Nomini, 1998. – 246 s.

Анотація. У статті розрізняються два типи літератури: сакральний (риторико-дидактичний), що виростає на базі Біблії, та художній, генезис якого – язичницька античність. Ці, по суті, антагоністичні програми драматично синтезуються протягом двох тисячоліть, надаючи європейській літературі виняткового динамізму та гостроти духовного пошуку. Та художнє слово за своєю природою розважальне і не може належним чином «виховувати». У Росії, література якої від початку була заснована на християнській книжності, класична художня література сильна насамперед за рахунок своїх християнських коренів. Секуляризація на російському ґрунті була руйнівною для підвалин російського духу: адже реалізація Просвітництва виливається фактично в створення нинішньої масової, розважальної культури. Тому в Росії від часів класицизму і аж до епохи комуністичного тоталітаризму включно спостерігається певне відтворення стереотипів середньовічного дидактизму.

Ключові слова: тип культури, Біблія, література, сакральні книги, секуляризація.

Summary. In the article we analyze the problem of literature as «what has ever been written» and distinguish sacral (rhetoric-didactical) type of literature as well as literature of the artistically creative character. European culture formed as out-of-balance synthesis of these two principles gave birth to literature full of spiritual search and antagonism.

The word literature itself derives from the French littérature, and defines everything what is written, the sum of not only poetry, but also rhetorical (utilitarian) exts. «Life cognition» is based on the tradition of religious study of the Bible, the Koran or the Vedas, in which literature as art played only an illustrative role. The Bible which received the status of Scripture in Europe was to medieval Europeans – and for Jewish literature – Truth par excellence, and much of the literature is in fact the theological and legal commentary on the Bible, written by contemporary intellectual elite. Under these conditions, poetry as a subjective and uncertain experience was nothing more than sophisticated entertainment.

Aristotle's poetics provides us with the conception of literature as a purely artistic activity (poetry). This conception was redeveloped in Post-Renaissance (especially in classicism – the Age of the Enlightenment) literary theory. Classicism dressed everyone in antique robes – up to the heroes of new history inclusive. In European culture this coincides with the time of colonial expansion of Europeans and is often manifested as a negative attitude to the «primitive» cultures (what later developed in racism). Overall, European culture fell into Eurocentrism, which found its final formulation in the famous Kipling's East and West distinction. Enlightenment program was aimed at Christian civilization undermining and the new culture formation, in which the experience of unsophisticated individual unspoiled by civilization and Christian morality like Voltaire's Huron becomes the center of attention. Romanticism with its titanic «rebellion» against God turned out to be the apogee of this cult of creative Egocentrism. Later in the «Realism era» literature began to be understood as a «textbook of life». But Russian literature, as well as other East Slavic literatures, was based on Christian books, which were its antiquity. Secularization of culture after Peter I wanted to destroy this base, however causing its constant unconscious reproduction, especially in the era of communist totalitarianism. Therefore, the realization of the Enlightenment project – the creation of mass culture – on Russian soil, has been particularly devastating. Russian classic literature is strong in its Christian roots. It should be recognized that the artistic word cannot properly «educate» – this is a function of didactic, sacred books.

Key words: type of culture, the Bible, literature, sacral books, secularization.

Отримано: 14.08.2015 р.

УДК 821:161.2 – 1 «19/20» (Т. Федюк)

Анісімова Н.П.

ПОЕТИКА «ПІВДЕННОЇ» ЛІРИКИ ТАРАСА ФЕДЮКА

У творчому середовищі покоління 80-х рр. ХХ ст. виокремлюється коло поетів з етнічно зорієнтованим світовідчуттям, у ліриці яких постає своєрідний географічного центру художнього світу, що набуває значення наскрізного топосу з виразним символіко-метафоричним наповненням. У В. Герасим'юка в його ролі виступає Гуцульщина, в Наталки Білоцерківець, Оксани Забужко – місто Київ, І. Малковича – Прикарпаття, П. Мідянки – Закарпаття тощо. Очевидно, акцентуація регіональності бере свої витoki з творчості шістдесятників, які проголосили зоровське гасло «ad fontes!» як засадниче для модерної естетичної свідомості, що протиставлялася соціоцентричним постулатам, культивованим «соцреалізмом».

Свій художньо-територіальний центр має і поет-вісімдесятник Т. Федюк, який в одному з інтерв'ю наголосив: «Це насамперед Південь. Але Одеси там мало. Хоч я дуже довго там прожив, саме місто – «жемчужина у моря» – ніколи не було мені близьким. Зате море, лиман, степи, цей клімат морський, солоний – усе моє [...]» [18, 15].

Слушні і змістовні спостереження щодо естетичної своєрідності образу малої батьківщини у поезії Т. Федюка здійснили Я. Голобородько [4; 5], В. Моренець [11]. Дослідники неодноразово акцентували прив'язаність лірики поета до української «пальмири» – Одещини. Так, Я. Голобородько твердить: «ДНК Півдня завжди прочитується в його крові» [5, 62]. Суголосну думку висловлює і М. Стрельбицький, зауважуючи прикметну для Т. Федюка акмеїстичну предметно-речову наповненість лірики: український Південь «у Федюка – питомий, із солоним морським повітрям і м'якими барвами природи, експансивністю характерів та густою населеністю, що майже унеможливають ситуацію повноцінного ліричного усамітнення» [12, 116]. Попри окремі дослідження, досі ще не було спроб системної рецепції різних форм естетичного вираження топосу Півдня у двоєдиному річищі – філософському й поетологічному. Аналіз художніх моделей у зображенні українського Причорномор'я, виявлення точок перетину зі сферою повсякдення, розкриття естетичної своєрідності мариністичних пейзажів слугуватиме поглибленому усвідомленню стильових особливостей модерної української лірики загалом.

У «південній» ліриці (збірки «Горище», «Трансністрія», «Обличчя пустелі», «Хуга») Т. Федюк продовжив традиції європейської модерної поезії. Я. Голобородько вважає, що «є текстові й екстатекстові підстави й для того, щоб проводити паралелі між Гійомом Аполлінером і Тарасом Федюком. Постаті обох поетів позначені контурами «південності»: Аполлінер «виріс і сформувався на «латинському» Півдні (Д. Наливайко), життя й свідомість Федюка теж укорінені в ареал Півдня – тільки українського» [4, 102]. Виразні перегуки простежуються і з лірикою аргентинсь-

кого поета Х.Л. Борхеса, у творчості якого південний шарм досягається передусім через зображення природи і міських буднів Буенос-Айреса.

З-поміж інших вісімдесятників Т. Федюк вирізняється постійною увагою до повсякденного існування людини, позначеного етнічним кодом південно-східного Причорномор'я. В одному з інтерв'ю поет наголошує: «Зараз поволі починає вживатися термін «південна школа» з різними прізвищами на означення. Мені здається, що тут поезія емоційніша, тепліша, в ній багато смаків, запахів, кольорів. Ми, люди півдня, – голосно говоримо, розмахуємо руками, кохаємо і ненавидимо нестримно... Іноді цього всього занадто» [13]. Попри певні нотки самоіронії, у наведених рядках окреслюються основні риси стилю поета у «південній» ліриці: наскрізна емоційність, експресивність вислову, тяжіння до художньої синестезії, налаштованість на гру, парадоксальність мислення, насиченість поезії предметною наповненістю.

Посилена увага Т. Федюка до сфери повсякденного існування людини на теренах Півдня зумовлена яскраво вираженим протестом авторської свідомості проти рецидивів соцреалізму, за якими буденність вважалася маргінальною сферою, не вартою уваги письменника. У творчості поета-вісімдесятника актуалізація повсякденності стала потужною формою спротиву проти посттоталітарного мислення, яке культивувало суспільні форми існування індивіда, нехтуючи особистісно-психологічні. Зображуючи сферу повсякдення, Т. Федюк утверджує «пріоритет приватної, індивідуально-інтимної діяльності, закритої й альтернативної по відношенню до суспільного буття» [10, 194].

Насичуючи свої тексти побутовими та звичаєвими реаліями Причорномор'я, Т. Федюк художньо втілює ідею Е. Гуссерля про те, що повсякдення конструюється свідомістю, тобто вибудовується як синтез різних сфер суцього. Філософ визначив повсякдення як «життєвий світ» (Lebenswelt) – «світ людей і предметів, які безпосередньо оточують мене у ході всього мого життя» [6, 321]. Стан свідомості, для якої буття конструюється як Життєвий світ, визначається в термінології Е. Гуссерля як «природна установка» (Der natürlichen Einstellung).

Т. Федюк є неперевершеним співцем «життєвого світу» у його милих і зворушливих дрібницях, побутових деталях із виразним південно-чорноморським присмаком та майже гедоністичним пошануванням довілля:

*на тонких шнурах засушило тарані
щоби сніг коли впаде або хвороба...
заощадження полічимо старанно
і з'ясуємо чи вистачить до гроба
натовчемо вин з усього що на вітах
світ гойднеться на своїх останніх грозах
в шифоньєрі ледь озветься оковита
а в діжках капуста перець сіль погода
баклажани весь пейзаж овечий
і рушниця на стіні і ще підвода
що повз нашу хату їде цілий вечір... («Вірші в Трансністрію») [16, 18].*

Процитований вірш викликає аналогії із лірикою Х.Л. Борхеса, який створив справжню оду речовій наповненості повсякденного світу: «О, скільки їх – / напильників, порогів, цвяхів, склянок – / речей, що нас стрічають кожен ранок, / незрячих і напрочуд мовчазних. / Їм жити попри наше забуття, / не знаючи, що ми пішли з життя» («Речі») [2, 90].

Т. Федюк продовжує поширену у світовій поезії модернізму традицію топонімічної визначеності, що набуває значення місткого символу. В Х.Л. Борхеса основним топонімом є Буенос-Айрес, що втілює архетипові риси малої батьківщини: «Колись давно я міг тебе на Півдні / відчутти враз, на будь-якім подвір'ї, / і в тінях, що спадають в надвечір'ї / й повсюди розпливаються повільно...» («Буенос-Айрес») [2, 74]. Географічним центром Півдня Т. Федюка є Одещина і Херсонщина. Здається, поет навмисне руйнує усталені міфи про те, що життя у тісному спілкуванні з морем надає повсякденню романтичної величі та емоційного піднесення. Образність Федюкового вірша підкреслено приземлено-прозаїчна, позбавлена будь-яких пафосних акцентів, просякнута тонким гумором та іронією, характерними для світовідчуття мешканця українського Півдня. Верліброві форми лірики містять довгі ряди переліків, сповнені бароковою наповненістю, життєлюбством, що нагадують повнокровні описи з «Енеїди» І. Котляревського. Така поезія має запах і смак, вона дихає всіма гранями буденного існування людини – патріота причорноморського краю.

У «південній» ліриці Т. Федюка простежуються естетичні принципи акмеїстичної поетики, наголошені Юрієм Ковалевим: «милування конкретними речами, дотримання чуттєвої, предметно-пластичної визначеності образних структур та поетичного мовлення при послабленні просодії, відмові від музично-акустичного ефекту й семантичного натяку символістів [...]» [9, 40]. Поезія насичена густою «речовою» символічною образністю: складні філософські проблеми буття люди-

ни автор розкриває через побутове, нібито аж зумисне приземлене, надаючи перевагу конкретно-чуттєвим деталям, через які втілюється основна психологічна тема, психологічний конфлікт твору. Якщо поезія з біблійними та екзистенціальними мотивами відзначається езотеричним змістом, ускладненістю тропіки та образної системи, то у ліриці «південної» та «морської» тематики вражає ясність думки, тяжіння до простоти вислову, концентрованої лаконічної мови, без недомовленостей чи натяків, що вкотре дає підстави відзначити вияви акмеїзму у поезії Т. Федюка.

Згідно з екзистенціальним ученням М. Гайдеггера, поняття «повсякдення» стосовно лірики поетамістить у собі розмаїття життєвих реалій людини, її природне середовище, проживання «нині-буття», «ось-буття» (Da-sein), яке для індивіда протікає на теренах Півдня. Попри підкреслену увагу до предметного насичення, повсякдення набуває вищого, сакралізованого змісту. Відтак перед його натиском відступає навіть безжально-невблаганний «світ» – із монолітного він стає хистким і втрачає свою міць та силу. Поетизація сфери буденності поєднується з вишуканою оригінальною метафорику, в основі якої – схильність до простоти, до «приземленої», часто повторюваної деталі. Автор змальовує приморське довкілля та звичаєву сферу Херсонщини й Одещини через їх предметне наповнення: тут і баклажани, і «вигорілі вівці і стерні», «а ще хижки рибальські чорніють в піску взагалі», «замурзана сіль на щоці», «галерні скарби можна виколупати ногою» («і випито море...») [14, 8]. Певні вияви натуралізму у зображенні побутових замальовок опоетизуються чуттєвою повінню, що цілком охоплює душу ліричного суб'єкта, в її основі – непоказна, нібито аж притлумлена, проте щира любов до малої батьківщини. Поет підкреслює «принадність онтологічних повсякденних рис життя», насичуючи вірш «розмовною інтонацією запозиченого від символістів дольника та верлібру» [9, 40].

Фундаментальною рисою повсякдення у поезії Т. Федюка є його атемпоральність. За слухними зауваженнями І. Карівця, повсякденність «тече і змінюється», нічого постійного в ній немає. Мета душі – піднятися над змінністю повсякденності й осягнути, що в основі повсякденного життя лежать вічні і незмінні сутності. Щоб не заблукати в лабіринті повсякденності, душа керується ними. Така душа є мудрою [8, 172].

Атемпоральність досягається майстерним синтезуванням романтично-високого і буденно-приземленого, що створює неповторний колорит «південної» лірики: *«літо царя соломона сади / і виноградники наче рибини / викинуті з води – / вигнуті спини / вітер і сіль пісок мете / трав золотих золоті маринади / столик легкий мате / мідь і менади»* [14, 15]. Образна система вірша ґрунтується на тропіці парадоксального змісту: картини літньої природи, зокрема буяння садів та виноградників, зіставляються із суто морськими і міфологічними мотивами, позначеними виразним екзотичним (латиноамериканським та давньогрецьким) присмаком. Парадоксальність метафор увиразнюється алогічними асоціаціями, які розбудовує автор («золоті маринади», «мідь і менади»). Згадка про менад (за давньогрецькою міфологією – фанатичні прихильниці Діоніса, які розтерзали Орфея) є одним із засобів модерністської гри з читачем – завдяки їй поет прагне розкрити приховані таємниці та глибини причорноморського довкілля, сповненого симфонічним розмаїттям звуків навіть за умови цілковитої тиші. У повсякденні Т. Федюка «панує царство вічного теперішнього, по відношенню до якого різні часові напрями, минуле і майбутнє, є різними шляхами трансценденції» [10, 15]. Атемпоральний код повсякдення виявляється у проживанні кожної буттєвистої миті, в отриманні насолоди від неї: *«етнічне кохання під час випасання корови маньки / нам вдвох по сімнадцять можливо шістнадцять а може і ні...»* («тут буде тихо ближче до зими...») [14, 17]. Ліричний суб'єкт у власному існуванні постійно перебує у становленні й опиняється в ситуації вибору. Каскад анафоричних рядків створює ефект одноманітної плинності повсякденного існування мешканця рибальських селищ: *«коли у нас на півдні липень / коли у нас на півдні глина / потріскана коли калина / дрібна зелена але вже / коли край столу мамалига / коли вино у склянку лине / коли у промені пилина / що колір глини береже»* [16, 52].

Подібні описи засвідчують, що ліричний герой Т. Федюка втілює різні іпостасі так званої «маленької людини» – рибалки, чабана, селянина-степовика. Водночас постає й узагальнений образ мислителя-патріота, який акумулює риси юнгівського архетипу мудрого старого, виразника філософії народного духу, хранителя етнічних традицій: *«він завше сидів на лавці біля своєї хати / незалежно – ішов сніг чи родили абрикоси / у нього завжди була біла борода хліб на колінах (один) багато / жовтих пальців на двох руках жовті оси / кружляли над ним незалежно – ішов сніг чи родили абрикоси»* [16, 47]. За твердженням К. Юнга, «Архетип Духу в образі людини [...] завжди виникає в ситуації, коли необхідне розуміння, самоаналіз, добра порада, планування і т.п., але людині не вистачає на це своїх ресурсів. Архетип Мудреця компенсує цей стан духовного дефіциту, деяким змістом, покликаний заповнити порожнечу» [15, 216]. Не оминає увагою поет і химерну ментальність корінних мешканців Причорномор'я, про яких мовиться з тонким гумором: *«море чайки алкоголі / трохи дачного народу / трохи паничів кручених / що сповзають в губи грат»* («повій вітре на країну...») [15, 20]. Обігрування мотивів відомої

народної пісні створює комічний ефект контрасту між патріотичним змістом фольклорного протексту і приземленим пафосом вірша. Автор передає внутрішній світ ліричного наратора, який самостверджується у стосунках із рідним етносом.

На відміну від «новобранців поезії» (І. Драча, В. Симоненка, Ірини Жиленко), які зображували будні як альтернативу «соцреалістичній романтиці», Т. Федюк надає повсякденню тонкого іронічного забарвлення та філософського виміру. Відтак його описи хоча й просякнуті предметною конкретикою, проте своїм заниженим стилем і внесенням побутових інтонацій набувають відсторонено-медитативного змісту, що подекуди межує із театралізованою грою: *«лаври золотом хрипіли / дзвони озивались тупо / буде хрестиків і піни / як на південь сплине тупіт / ніч то тут а потім геть там / брак отрути і кінноти / і сповза самотній гетьман / з-під полтави на банкноти»* («Вірші в Трансністрію») [16, 19]. У процитованій поезії Південь набуває ознак Периферії – ірреального простору, що акумулює у своїй відокремленості від Центру матеріальне і духовне, буденне та вічне.

Т. Федюк володіє майстерністю через оригінальні ольфакторні образи наповнити буденні замальовки неабиякою зримістю, картинною масштабністю, філософською заглибленістю: *«циган грає в карти мов на цимбалах обличчя»; «і село біліє сухе солоне як шнур тарані»* («...і згасаюче небо і степ і цвинтар медовий...») [14, 14]. Тропи створюють майже фізичне відчуття причорноморських лиманів та степових пасовиськ: *«тільки ті хто пасли корову знають як пахне полин / як літає метелик і самокрутки дим в узголов'ю / як пахне волосся сонцем і як вилітають з глини / ластівки на пошуки комарів із пастушою кров'ю»* («етнічне кохання під час випасання корови маньки...») [14, 58]. Каскад асоціативних порівнянь, кожне з яких може слугувати наочною ілюстрацією для створення малярського полотна, поглиблює синестезійний підхід у відтворенні буднів причорноморських мешканців: *«човен до скелі припнутий наче рибина гниє»* [15, 33]; *«море тремтить як німе і солоне кіно»* [16, 27]; *«спориш приморський солоний дикий сухий як камінь / і крик сусіда – мов крик індики або баклана»* [16, 54].

Розмаїття ольфакторних образів простежується і в поезії Х.Л. Борхеса: *«На одному з твоїх подвір'їв дивитись / на прадавній зорі, / в сутінках сидіти на лаві й дивитись / на розсіяні ці лелітки...»*, *«пахощі жимолості й жасмину, / мовчання сплячого птаха, / склепіння портика та вологість...»* («Південь») [2, 11]; *«смак грона виноградного й води, / й какао, солоднечу мексиканську, / якісь монети, пісковий годинник...»* («Той») [2, 137]. Відмінність полягає у тому, що Х.Л. Борхес більшою мірою вдається до абстрагованих філософських розмислів, тоді як Т. Федюк надає перевагу конкретиці, речовості, ясності думки.

На перший погляд, може здатися, що постійна увага до повсякденної сфери буття зводить художній світ до приземленого побуту. Утім, попри вияви жорсткої, подекуди навіть натуралістичної поетики у зображенні «рельєфного й деромантизованого ландшафту» (Я. Голобородько), поет уникає подробиць нудного, сірого, одноманітного існування людини. Певна естетизація сфери буднів відбувається ненав'язливо – через надання їм вищого онтологічного змісту. Про «ось-буття» у ліриці Т. Федюка варто говорити у двох зрізах: по-перше, як «про іманентне повсякдення – людське існування, його генетичний зв'язок із певними ракурсами світовідчуття, по-друге, як про онтологічні засади, які людина зустрічає у процесі освоєння світу» [10, 13].

У «південній» ліриці Т. Федюка особливе місце посідають мариністичні мотиви, поєднані зі сферою повсякдення. Найбільш «морською» за тематичними обр'ями виступає збірка «Обличчя пустелі», щодо якої сам автор завважив в інтерв'ю: «Вона за духом дуже південна. Проживши майже все життя на півдні, цього вже позбутися неможливо: море, лимани, степи, піски зайшли в мене [...] Потім ці піски висипаються [...]» [18, 15].

Федюкове море позбавлене помпезності, живописно-картинної величі, воно приземлене, наближене до динамічно-плинних реалій повсякдення. Відтак окремі вислови, що романтизують море, поєднуються із деталями побуту рибалок, для яких торгівля стає пріоритетним чинником у спілкуванні з грізною стихією: *«і медузи у хвилях як храмові чаші тремтять / і катрани під ними гоїдають сліпими хвостами»* («над горою Афон...») [15, 42]; *«османські магеллани креветками гендлюють / гранатові корани султанові палати...»* («придумане кораблик із дерева нічного...») [15, 22]. В основі асоціативної образності поета – парадоксальні антиномії: медузи зіставляються з «храмовою чашею», а катрани вражають своїми велетенськими «хвостами».

У зображенні морських пейзажів Т. Федюк використовує прийом гіпотипози, що, окрім пластичності, набуває ще й виразної предметної насиченості, «здорової плоти», коли природу описують, начебто її бачили на власні очі [7, 333]: *«сірий морський пісок / білий солоний день / битих човнів разок / мідної тронки дзень / смерть медитацій над / ходом хамси на схід / хижачки рафінад / сейнера синій слід / шпат молодих медуз / між ламінарій і / йод твої темних вуст / голі плечі твої»* [15, 9]. Стислі уривчасті речення, з-поміж яких домінують називні, слугують засобом відтворення звуків морського прибою, плюскоту морських хвиль, ритмічних і заспокійливих для втомленої буденною метушнею людини.

Федюкова мариністична лірика має тісні точки перетину зі збіркою Г. Аполлінера «Алкоголі», наскрізь просякнutoю духом «південності». Про це свідчить і топоніміка творів – древній Рим, древня Еллада, Марсель, Середземноморське узбережжя, Сицилія тощо. У поемі «Вандем'єр» французький поет створює міф Півдня як благодатного прихистку для втомленої буденною метушнею душі: *«І з Півдня обізвався хорал новий / Париже розуме єдино ще живий / Що переплеском доль формуєш нам гумори / І ти охляле Середземне море / Берть наші тіла як проскурки ламайте / Високі ці чуття сирітський їх танок / Тобі Париже стануть за улюблене вино / А там з Сицилії метнувся не крик а хрип / Здавалось ті слова скандує крильми гриф / З лов наших ягоди давно вже обірвали»* [1, 109–110].

«Алкоголі» вщерть наповнені середземноморськими краєвидами, реаліями побуту та буднів матросів і рибалок. Так, у вірші «Мандрівник» поет зображує «сирітський корабель», «ті риби вигнуті ті понадморські квіти», що контрастують із картинами непривабливого буденного життя матросів у портових містах: *«Здавалось ті міста ригали сонцем уночі»; «Дзвінки вокзальні», «ночі сизо-алкогольні», «околиці заплакані пейзажів череди»* [1, 48–50]. Г. Аполлінер протиставляє «брудне» повсякдення, яке постає через низку натуралістичних штрихів, високої романтичної мрії, яка дає можливість вирватись за межі буденного існування: *«Але відтоді я пізнав смак всесвіту / Я всесвітом упився / Із набережжя дивлячись на гін ріки і сон шаланд»* [1, 50]. Зіставлення типологічно подібної лірики двох поетів дає підстави зробити висновок, що поезія Г. Аполлінера більшою мірою позначена впливом символістської естетики, наповнена містичними мотивами. Поет використовує образ корабля для передачі внутрішнього стану втомленого морськими пригодами мандрівника («Пісня нелюбого») [1, 22].

Натомість Т. Федюк виявляє стійке тяжіння до іронічно-парадоксального погляду на світ, що вказує на вияви постмодерного мислення. Об'єднує поетів естетизація явищ природи і людського буття, що вважалися до того непоетичними. Український поет розвинув притаманні Г. Аполлінеру асоціативні образи алогічно-парадоксального змісту. Щоправда, у Т. Федюка значно чіткіше вгадується іронія, у французького ж поета – тривожно-похмурі настрої: *«На розі вулиці розхристані матроси / Чечітку шкварили бряжчав акордеон / Я сонцю все віддав / Все крім моєї тіні / Лебідки і тюки сирени вже безмовні / В надобрійній імлі фрегат останній зник / Вітри впокоїлись повиті в анемони / О Діво березня пренепорочний знак»* [1, 93].

Прикметною рисою мариністичної лірики є використання стислих пейзажних замальовок, що розкривають містичне забарвлення Федюкового моря, збагнути яке – під силу лише утаємниченим. Містичність посилюється трансформованими фольклорно-епічними мотивами. Поет обіграє сюжет відомої казки: *«так би вічно край моря – розбите корито руки / і просити у моря у рибки у мойви у мойр / і у того що не втратив але де пустеля й віки / транспорт вже відпливає в свій голод в свій гавр або мор / із карарського мармуру берег слонової кістки / майне ніби хустка одної із наших мам»* («я тебе не забуду...») [15, 89]. Казковий прототекст виконує роль зовнішнього тла, насправді ж ідеться про примарність мрій, які часто вибудовує собі людина, перебуваючи в полоні рожевих ілюзій. Останні виражені через символічні образи «безлюдного острова» і корабля, що розбиває «сніговий борея». Під пером Т. Федюка морські атрибути втрачають романтичну окриленість, набуваючи семантики іронічної зневіри і навіть самокпинів: *«чи вітрило чи зі зміїних шкур / де ламають весла раби з галер / між тривожних нерп / де борея можливо корабель уб'є об граніт терпкий / і покличе мене на моє ім'я і слова тепер»* («хто покличе мене на моє ім'я...») [15, 27–28].

Деромантизація «моря» вказує на вияви постмодернізму в поезитці Т. Федюка: автор трансформує метафоричний образ корабля, що викидається на сушу. В «Обличчі пустелі» – це символ конфлікту між людиною та світом: *«три стіни на скелі четверта стеля чи скрип дверей / цей безлюдний острів встає уранці о пів на п'яту / приведи мені корабель розбитий сніговий борея / викинь між камінь і щоб хтось живий за окрему плату»* [15, 27]. У «Хузі» акцентується наступ прагматичної буденщини на душу людини: – *«на темній воді лиману біліють сліди Творця / він тут лиманом, виходить, часом виходить в люди», «прогулянковий катер туман іржа / причал об який бортом скрипіти мушу / запас на зиму: собака морква буряк душа / прогулянковий катер що викинувся на сушу»* [17, 69].

Образ-символ корабля викликає аналогію з поезією «П'яний корабель» А. Рембо. Метафоричний образ п'яного корабля символізує постійно мінливе море, що надихає ліричного героя на особливе відчуття часу і простору через емоційні стани: захоплення безмежною красою грізної стихії, потім – страх, відчай, подив, гнів... Текст вірша передає майже фізичне відчуття щемної туги за вітчизною людиною, котра багато пережила і багато побачила. Змальований у вірші образ моря нелюдський у своїй грізній красі, але водночас «олюднений»: ліричний герой «втрачає розум» у бурях і «пливе навмання, занурений у час» [3]. Людина, ніби порожній корабель, від самого народження кинута у безмежні простори всесвіту. Щоб побачити його красу, вона повинна

скинути із себе пута буденності. Але, спромігшись на це, індивід стає беззахисним, як повітря, і бездомним, як Летючий Голландець.

У мариністичній поезії Х.Л. Борхеса спостерігається міфологізування моря задля втілення захованої у підтекстові глибини вірша філософської ідеї: «*Пастух отар морських у глибині / віщунським даром володів, одначе / знання свої приховував терпляче / і плів свої пророцтва визивні*» («Протей») [2, 111]. Згадуючи персонажа грецької міфології, який мав дар віщування і здатність перетворюватися в різних тварин і навіть у різноманітні речі, поет має на увазі багатогранність удачі мешканця Півдня, колоритність його характеру, схильність до швидких і несподіваних метаморфоз.

Природа у Т. Федюка психологічно забарвлена: мариністичні мотиви щоразу виринають тоді, коли поет зображує море як тло людських переживань, атрибут утечі від буденного: «*і так повернешся в коліся мою одесу / смотрицького читати чи колесу / й писати дисертацію про те / як вся краса твоя смертельна відцвіте / в пилюці фоліантів і старих перук / де мов сухий вазон засохлий першодрук...*» [14, 69]. Алюзійно вгадується образ Поета, для якого Південь є малим Провансом, тим духовним джерелом, до якого він має повсякчас повертатися, аби наснажитися силою та вберегтися від тиску буденщини. Водночас нотки іронії вказують на постмодерну гру з читачем, якого автор епатує парадоксальністю мислення. Окремі зразки мариністичної поезії Т. Федюка – антропоцентричні за своєю суттю, позаяк природа в ній підпорядкована людській душі: «*Я ковзну униз ми запалим хмиз від солоних ран / ми уб'ємо рибу чи дві чи п'ять / якщо будем жити...*» («хто покличе мене на ім'я моє...») [15, 27]. Море слугує тлом і для відтворення психологічних переживань ліричного героя, який розлучився з коханою жінкою: «*Ти знаєш, останні хвилі гоїдає останнє море, / це значить єдина дорога – потоплені кораблі*». Акцентування образів із ключовою семантикою втрати, нищення передає завмирання любові, від чого навіть море міняє свою колористику – стає чорним, чужим, відлякуючи якоюсь картинною застиглістю: «*Ти знаєш, тут місяць лютий / короткий, мов крик баклана, / тут море чорне, а далі лежать мармурові моря, / що вже неважливо зовсім, єдина моя, кохана...*» («Ти знаєш, уже неважливо, що тепер буде з нами...») [15, 102]. Т. Федюк пише свій нескінченний любовний роман, у якому морю відведено чи не найважливішу роль – ідентифікатора людських почуттів, які то гаснуть, то спалахують із новою силою: «*скель золотий такелаж / хвиль нескінченний хлам / закінчується наш / роман чи як його там / і вимивається десь / суджене на віку / срібне лице чиєсь / наче краб із піску*» («сірий морський пісок...») [15, 10].

У модерній ліриці психологізація моря має давні традиції. Ще Г. Аполлінер пов'язував цю стихію з метафізичними засадами людської екзистенції: «*Слухайте море / Воно удаліні самотньо стогне й квилить / Мій голос вірний наче тінь / Тінню життя жадає стати / Мінливим і живим як море хоче бути. / Без ліку моряків запагубивши море / Ковтає мої крики як потоплених богів / Одну лиш тінь воно терпіти може / Тінь широко розкрилених орлів*» («Перемога»). У «Піснях друїдів» поет проголосив гасло «*Мій дім на морі*» як власне життєве кредо. Г. Аполлінер протиставляє велич моря («*О голосе я вивчив мову моря*») «*шинкам гармидеру*» у нічних містах. Море постає ніби на полотнах сюрреалістів – із сновидних візій та алогічних образів: «*О море ринь у ніч / До ранньої доби / Акули зирили жадібними очима / На трупи днів що їх черва зірок точила / Між бурхотом валів і скалками клятьби*» («Емігрант із Лендор Роуда») [1, 69]. Водночас поет виявляє постійну увагу до предметних деталей (у цьому вгадуються спільні риси з Т. Федюком): «*квітучі лимани*», «*іконописні риби*» («Зона»), завдяки яким відбувається естетизація морської стихії.

Мариністичні мотиви у поезії Т. Федюка позначені амбівалентністю: вони вказують на повсякденне існування причорноморських мешканців, а з іншого боку – підкреслюють перевагу ірреального існування людини у сфері умовного світу: поетове море поза часом і простором, воно – символ вічного людського пориву до грізної стихії, таїни її краси і небезпеки водночас. Ліричний суб'єкт володіє здатністю багатогранно відчувати природу, яка оточує морське довкілля: уважно вглядаючись і вслухаючись у його заворожувальний плін, він тонко сприймає колірну гаму, запахи, звуки. Без їх фізичного відчуття морська стихія лишається недосяжною для уяви: «*рос і полинів цирконій / синій дурень над романом / і лежить лиман червоний / з чорним в горлі акерманом*» [16, 19]; «*риба червона спалить лиман / і тих що спали торкне / своїм катерком старий акерман*» [15, 45].

Дослідження різних форм художнього вираження повсякдення у двоєдиному річищі – філософсько-естетичному й образному – слугує засобом проникнення у таємничі глибини художнього світу Т. Федюка. Його «південна» лірика має прикметні риси стилю, які дають підстави провести аналогії з акмеїстичною образністю, що позначена «речовістю», предметністю, природним і ясним поглядом на життя. Невід'ємною складовою у моделюванні топосу південно-східного Причорномор'я є мариністичні пейзажі, пов'язані з колоритними краєвидами Одещини. Поета-модерніста не цікавить Південь у його романтичній величі природи, особливій екзотиці, що поста-

ють предметом іронічно-парадоксальної гри. Для стилю поета приманна приземлено-прозаїчна лексика, позбавлена будь-яких пафосних акцентів, просякнута тонким гумором та іронією, насичена довгими рядами переліків, ольфакторними образами, контекстуальними дієслівними синонімами та низкою називних речень. Майстерність мариністичних пейзажів увиразнюється прийомом гіпотипози, що надає поезії особливої пластичності, виразної предметної насиченості.

Список використаних джерел

11. Аполлінер Г. Поезії [пер. з франц. М. Лукаша] / Гійом Аполлінер. – Х. : Фоліо, 2014. – 255 с.
12. Борхес Х.Л. Вибрані поезії [перекл. з іспан. С. Борщевського] / Хорхе Луїс Борхес. – Л. : Кальварія, 2010. – 160 с.
13. Від Боккаччо до Аполлінера [переклади М. Лукаша ред.-упор., вст. ст. М. Лукаш]. – К. : Дніпро, 1990. – 512 с. (Майстри поетичного перекладу)
14. Голобородько Я. Бренд Тараса Федька / Я. Голобородько // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях... – 2008. – № 3. – С. 102–105.
15. Голобородько Я. Ель класіко : Формація Тараса Федюка / Я. Голобородько. – К. : Факт, 2007. – 104 с.
16. Гуссерль Э. Картезианские размышления / Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. – Мн. : Харвест, М. : АСТ, 2000. – 752 с.
17. Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалецький. – К. : Мистецтво, 1973. – 436 с.
18. Карівець І. Повсякденність : феноменологічний аналіз / Ігор Карівець // Філософські пошуки. – Вип. XXIII. – Львів-Одеса, 2007. – С.170–182.
19. Ковалів Ю. Акмеїзм / Юрій Ковалів // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – С. 40–41.
20. Лустенко А.Ю. Проблема обыденности в философско-эстетическом контексте : Монография / А.Ю. Лустенко. – К. : Изд-во ПАРАПАН, 2011. – 244 с.
21. Моренець В. Диптих про Тараса Федюка // Оксиморон. Літературознавчі статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. – К. : Аграр Медіа Груп, 2010. – С. 166–194.
22. Стрельбицький М. Хтось один співає хором альбо Золото попри брак горілки / Михайло Стрельбицький // Згар. – 2002. – № 1. – С. 116–117.
23. Тарас Федюк: Шляхи наші звивисті, а перспективи – світлі // <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1173/164/41784/>.
24. Федюк Т. Горище. Книга нових віршів / Тарас Федюк. – К. : Факт, 2009. – 120 с.
25. Федюк Т. Обличчя пустелі : Поезії / Тарас Федюк. – К. : Факт, 2009. – 120 с.
26. Федюк Т. Трансністрія : [збірка поезій] / Тарас Федюк. – К. : Факт, 2007. – 108 с.
27. Федюк Т. Хуга : Поезії / Тарас Федюк. – К. : ТОВ «Гамазин», 2013. – 144 с.
28. Шаманство це все, шаманство... Інтерв'ю з Т. Федюком // Слово просвіти. – 2005. – № 49. – С. 15.
29. Юнг К.Г. Алхимия снов : Четыре архетипа : Мать, Дух, Трикстер. Перерождение / Карл Густав Юнг. – СПб. : Тимошка, 1997. – 352 с.

Анотація. У статті аналізуються художні моделі топосу південного Причорномор'я на матеріалі лірики представника поетичного покоління 80-х рр. ХХ ст. Тараса Федюка. Образ малої батьківщини висвітлюється крізь призму поетики повсякдення. Теоретико-методологічну основу дослідження становлять ідеї філософів, які розкрили онтологічний зміст повсякденного буття людини. Мартін Гайдеггер аргументував концепцію «ось-буття», «тут-буття» індивіда, висвітливши його філософські засади. Емануїл Гуссерль є творцем ідеї «життєвого світу», що поєднує в собі всі аспекти повсякдення. Висвітлюється естетичний феномен «південної» лірики поета, мотиви та образна сфера якої пов'язані з Одесою та Херсоном. Фундаментальною рисою повсякденного існування мешканця Півдня є позачасовість: воно тече, постійно змінюється, у ньому немає нічого постійного. Тараса Федюк досягає відтворення позачасовості через поєднання романтично-високої і буденно-приземленої сфер. Вагому роль у «південній» ліриці відіграють синестезійні образи, що ґрунтуються на поєднанні різних сенсорних відчуттів: смаку, зору, кольору. Особлива роль відведена аналізу художніх особливостей мариністичних пейзажів, що посідають вагоме місце у «південній» ліриці Тараса Федюка. «Море» у поета позбавлене романтичної величі і помпезності, воно приземлене, наближене до реалій буття людини. Ключовими образами мариністичної лірики є човен, корабель, що набувають авторського переосмислення. Простежуються типологічні перегуки у художньому вираженні морської тематики між поезією Тараса Федюка, Гійома Аполлінера, Артюра Рембо.

Ключові слова: художні моделі, топос, мала батьківщина, поетика повсякдення, мариністичний пейзаж, образ, мотив, лірика.

Summary. *The article deals with the regional character of the poetry of 1980s poetic generation, which became the peculiar form of the aesthetic protest against scholastic dogmas and canons, dictated by the Soviet literature studies. The artistic models of the topos of the southern Prichernomorje have been analysed on the material of Taras Fesyuk's lyrics, the representative of the 1980s poetic generation. The image of the small motherland has been revealed through the prism of the everyday poetry.*

The theoretic and methodologic bases of the investigation are philosophers' ideas, which opened the ontological context of the everyday life of people. Martin Heidegger argued the «here-being» conception of the individuum, enlightening his philosophic basics. Emanuil Gusserl is the creator of the «life world» that unites all everyday life aspects.

The aesthetic phenomenon of the «southern» poet's lyrics has been revealed; its motives and the image sphere are connected with Odesa and Kherson. The fundamental feature of the everyday existence of the citizen of the South is the absence of time. It flows, changes constantly, it has nothing stable. Taras Fedyuk creates the absence of time through the connection of the romantic and everyday life spheres. Synesthetic images play a big role in the «southern» lyrics. They are based on the connection of the sensorial feelings: taste, vision, and colour.

A special role is dedicated to the analysis of the artistic peculiarities of the marine landscapes, which have a huge meaning in Taras Fedyuk's «southern» lyrics. The poet's «sea» is deprived of romantic might and pomposity; it is materially-minded and close to realities of the human being. The key images of the marine lyrics are a boat and a ship, that get the author's rethinking.

The typological similarity has been traced in the artistic expression of the marine thematic description of Taras Fedyuk, Guillaume Apollinaire, Artur Rembo. Apollinaire and Rembo's lyrics have the influence of the symbolic aesthetics; it is filled with mystic motives. Instead Taras Fedyuk has a tendency to a strong tendency to the ironic and paradoxical views of the environment that indicates the features of the postmodern style. Poets-modernists are united by the esthetic description of nature and everyday existence, which were considered to be not poetic.

It is characteristic for the individual author's poetics: total emotionality, expressivity, inclination to the artistic synesthetics, installation of a game, paradoxicality of thinking, ironic view of life, attention to the trivial details, to the sphere of the «non-poetic» description. The influence on the poetics of the akmeismus has been revealed in the «southern» Taras Fedyuk's lyrics. Its main features are certain descriptions of things and phenomena, peculiar naturalism, easiness of expression, conversational intonations, transparency of the lyric thinking and the clear view of life. The role of different artistic devices has been traced: prosaic lyrics, thin irony, paradoxical imagines, surrealist visions and allogisms.

The analysis of the artistic models in the description of the Ukrainian South, the reveal of points of contact with the sphere of the human being's everyday existence, the opening of the original marine landscapes will contribute to the deep opening of the stylish peculiarities of Ukrainian modern lyrics.

Key words: *artistic models, topos, small motherland, everyday poetry, marine landscape, image, motive, lyrics.*

Отримано: 12.08.2015 р.

УДК 81'37:81'367.627=811.112.2'04

Баркаръ У.Я., Корнева Н.А.

СЕМАНТИЧНІ ВАРІАЦІЇ РЕАЛІЗАЦІЙ ЧИСЛА 'ДВА' В СЕРЕДНЬОВЕРХНЬОНІМЕЦЬКИХ ТЕКСТАХ

Багато сучасних лінгвістичних розвідок присвячено функціонуванню певних концептів або понять в окремо взятих мовах та у порівнянні. Актуальним на сьогодні є питання, як певне категорійне поняття може впливати на розвиток самої мови. Поява останнім часом наукових робіт, у яких вивчаються граматична категорія числа іменників [4; 5; 6; 8], лексичні засоби вираження числа [11; 20], концептуально-семантичний аспект числа [2; 7; 29], функціонування числівників у фразеологічних одиницях [15; 19], зумовлює необхідність комплексного дослідження в понятійній сфері, з чим пов'язана та чи інша реалізація концепту числа в зазначених напрямках.

Перші уявлення людини про кількісні ознаки предметів ґрунтувалися не на 'одиночності', а на 'двоїстості', в якій поступово виділялися протилежні частини. Початково цілісний Всесвіт сприймався вже у давньокам'яний вік набором опозицій: земля / небо, світло / темрява, жінка / чоловік і т. д. «Довгий час бінарна опозиція була основним і єдиним способом зображення реальності. Вона знаходиться в основі загального людського розуміння і пізнання світу» [17, 58]. Звідси і зародження першої лічби – лічби 'двійками', і парність та симетрія речей і предметів.

З огляду на це метою нашої статті є виявлення можливих реалізацій числа '2' у різних контекстах на основі аналізу текстового матеріалу середньовісньонімецької (свн.) мови й разом з тим розкриття глибинної семантики слів та морфем із квантитативною ознакою 'два'.

Дослідження здійснено на автентичному матеріалі поетичних та прозаїчних текстів свн. мови 1050 – 1350 рр. загальним обсягом 49979 СФ.

Числівник на позначення числа '2' у свн. період іще має різні форми і змінюється за багатьма граматичними категоріями, є, так би мовити, рухливим. Категорія множини іменників у цей час не стабільна, що впливає і на функціонування перших числівників. Паралельно вживаються форми *zwei* та *beide*. За словником Г. Кеблера числівник *zwēne* / *zwa* / *zwō* / *zwei* у двн. період за своєю частотністю 514 із близько 28 000 зібраних ЛО займає 88 позицію [27, 2], *beide* / *bēde* відповідно на 172 місці із частотністю 246 [27, 4], що свідчить про значну вживаність вказаних лексем. Велика кількість похідних від них слів, зібраних нами у свн. текстах, підтверджує широкий узус даного числа та збереження у семантиці його основних концептів.

Для аналізу розглянемо число 'два' у свн. мові у різних його реалізаціях. Спочатку розберемо випадки вживання власне самої лексеми *zwei*:

1) *zwei kint ich ner an miner brust* [25, Zeile 212] – 'двох дітей я годую своїми грудьми'

Zwei – кількісний дистрибутивний числівник на позначення двох, вжитий у середньому роді знахідному відмінку. У свн. період ще відмінюється за родами і відмінками (порівн. двн. [14, 44]). Пройшовши історичний шлях розвитку від іє. **du₂ō(u) / du₂ai₂* > герм. **twai* > гот. *tva* > двн. *zwei*, розглядуваний корінь у XIV ст. уже має близьку до сучасної форму. Помітним є те, що після числівника *zwei* іменник *kint* (множина – *kinder*) у ситуації стоїть в однині, а не у множині чи то двоїні. Порівн. також *zwei herze* (множина – *herzen*), *zwei haupt* (множина – *houbete*), але *zwei eyer*. Така нестабільність вживання граматичної категорії числа іменника може пояснюватися сингулярною природою висловлювань, наприклад, про закоханих: *zwei herze und einen lip hân wir* [30] 'два серця і одне тіло маємо ми', або процесом еволюції самої категорії числа та становлення *singularia tantum* і *pluralia tantum*. Так, за В. З. Панфіловим, у широкому колі мов форма однини може передавати значення множинності [16, 312]. Це свідчить про те, що однина вийшла із множини.

2) *die zwene vogel die du gesehen hast, die bedeuten daz die heiligsten menschen zwai von euch kurtzeliche varen* [23, Strophe 44] – 'дві пташки, які ти побачила, означають, що найсвятіші люди, двоє з вас, незабаром відійдуть [помруть]'

У цьому уривку спостерігаємо два варіанти даного числівника. *Zwene* – числівник чоловічого роду називного відмінку (порівн. чоловічий рід: двн. *zwēne*, дфриз. *twēne*, дсакс. *twēne*, дангл. *twēgen*). *Zwai* – форма написання числівника жіночого роду *zwō* / *zwā*, яка показує на те, що двоє людей – це дві жінки. Розглянувши детальніше словотвір та етимологію форми *zwene*, бачимо, що в германських мовах форма чоловічого роду числівника 'два' містить у собі компонент *-ne*. Формою-оснотою для цього слугував західногерманський варіант **twajina-*, який можна чітко розділити на дві морфеми: **twaj-* та **-ina* (порівн. нейтральну форму герм. **twai*). Первісно в індоєвропейській прамові функціонував протокорінь *k^wa* із синкретичним значенням 'двоєдина людина', що поєднував у собі обидва роди, з якого згодом вийшли іє. **k^wina* 'жінка' (**-na* 'одна із..., перша') та іє. **k^water* 'чоловік' (**-ter* 'два, другий'), що фактично є відображенням матриархального укладу суспільства, впливу якого зазнали індоєвропейські племена, оселившись на території Трипілля [18]. Під дією субстрату Трипілля, на території якого вони перебували певний час, у бінарі *k^wa* відбулося заміщення приголосного на *t* і перенесення значення кількості – 'два'. Оскільки форма **twajina* для позначення чоловічого роду зустрічається тільки в германських мовах на відміну від слов'янських, носії яких довший час залишалися під впливом субстрату, можемо припустити, що після відокремлення германських племен та їх переселення на північний захід (див.: [10]) відбулося переосмислення даної лексеми та перенесення її на чоловічий рід у підтвердження властивого для індоєвропейських племен патріархату.

3) *Der himmel zwene zirkel hat* [25, Zeile 2331] – 'небо має два кола'

Мова йде про поділ небес давніми вченими на дві півкулі – північну та південну. *Zwene* семантично зближується із бінарним світоглядом та розділенням світу та його явищ на дві протилежні частини. Деякі дослідники пов'язують поділ сторін світу на північну та південну у зв'язку з рухом сонця та правою і лівою стороною його шляху [13, 439–440].

У текстах зустрічаються й кількісно-означальні прислівники, що виражають кратність та походять від числівників:

4) *als zeimal zwir man sprechen sal* [25, Zeile 348] – 'замість «zwir» слід говорити «zeimal»'

У даному тексті наука Арифметика повчає, розмовляючи з королем. *Zwir* і *z(w)eimal* – це різні форми одного і того ж слова – 'двічі'. Перша з них є застарілою формою з VIII ст. (порівн. також двн. *zwirōr*, дсканд. *tvisvar*, *tysvar*), яку можна етимологізувати як **twa-ra*, де протокорінь **ra* виражав одиницю лічби (порівн. укр. *раз*) [17, 78]. На заміну їй у XI ст. прийшла форма *zweimal*,

де свн. *māl* < двн. *māl* < герм. **mæla* ‘відрізок часу, момент’ < іє. **mē* ‘вимірювати’ (порівн. та кож укр. *міра*). Див. окрім цього: нім. *malen*, укр. *малювати*, де *mal-* ‘мазок; один’.

Число ‘два’ є дуже активним у процесах словотвору, його сліди зустрічаються в різних словах, значення яких стає демотивованим, наприклад:

5) *Ich han ein lieht zwischen dir und im erlescht daz nimer mer entzunt wirt* [23, Strophe 32] – ‘я загасив світло між тобою і ним, яке ніколи більше не запалиться’

Прийменник *zwischen* ‘між’ є видозміненим двн. *zviski* зі значенням ‘подвійний, обидва’. Він прийшов на заміну двн. *untar zviskēn* – буквально: ‘між обома’. Основою слова є іє. **dwis-* зі значенням ‘два’ [26]. Цим пояснюється паралельне вживання у нвн. мові сполучників *zwischen* та *unter* зі значенням ‘між’. Фраза *untar zviskēn* несе в собі фактично декілька сем поділу. Прийменник *unter* (свн. *under*, двн. *untar*, гот. *undar*, герм. **undar*, англ. *under*, шв. *under*) споріднений із дінд. *antár* (‘між’) і з лат. *inter*, *enter* (‘між’) (порівн. англ. *enter* – ‘входити’) [22, 882]. Основою є іє. **nter* ‘всередині’ [26], яке розкладаємо на **an-* ‘в, всередину’ і **tero* ‘два’, тобто буквально ‘всередину двох, між двома’ (порівн. англ. *between* ‘між’). Лексема *zviskēn* (порівн. також розділовий числівник двн. *zviske* ‘по два’) містить у свою чергу суфікс *-kēn*, імовірно споріднений із протокоренем **kʷlʷl*, що виражає протиставлення ‘ціле / частина’ і прослідковується далі як деминутивний суфікс у багатьох індоєвропейських мовах. Порівн. також іє. **(s)kel-* < **sekə* / *skē* ‘різати, рубати’ [13, 189–190]. Отже, можемо розглядати семантику лексеми *zwischen* як ‘два поділене’.

6) *wie das zweifaldik si der louf des himmels* [25, Zeile 483–484] – ‘двоїчним є рух неба...’

Мова йде про два напрями руху неба, чи то небесних тіл, – із заходу на схід та зі сходу на захід. Прикметник *zweifaldik* складається з двох морфем: свн. *zwe-* < двн. *zwi-* < герм. **twi-* ‘два’ і суфікса для утворення мультиплікативних числівників свн. *-faldik* < двн. *-falt* < герм. **falda-* < іє. **pel* ‘складати’ [26]. В. В. Левицький вказує на те, що «редуплікація у германському дієслові (гот. *falþ*.. ан, герм. *þ*. > двн. *d* за законом Грімма) зі значенням ‘складати’, безумовно, носить символічний характер, передаючи повторність дії» [12, 164]. Тобто семантика розглядуваного слова зводиться до ‘складений із двох, подвійний’.

7) *... und wie der win wirt gottes blut; / das brot in fleisch sin wandel tut: / wer daran findet zwi-fels funt, / des fal hat endelosen grunt.* [25, Zeilen 705–708] – ‘і як вино стає божою кров’ю; хліб перетворюється у його тіло: хто у цьому має сумнів, той має безкінечну причину для падіння’

Іменник *zweifel*, що виник у VIII ст. (< двн. *zwiwal* < герм. **twīfla* ‘подвійний смисл’) містить дві морфеми: *zwi* ‘два’ та слотовірний суфікс *-falt* < іє. **pel-*, і виражає таким чином семантику ‘подвійний, розділений на дві частини’ [26; 12, 554]. *Zwi-* у даному випадку має певною мірою негативну конотацію. Адже сумнів – це думка, відмінна від загальноприйнятої або єдино правильної, а отже, хибна. Для порівняння, українська лексема *сумнів* розкладається на префікс *су-* зі значенням ‘разом із’ (< іє. **set-* ‘один’) та дієслово *мьнѣти* ‘думати’ [3, 475], тобто буквально ‘мати ще одну думку’, а фактично імпліцитно ‘мати дві думки’. В. В. Іванов вказує при цьому, що «двоїсте відношення, іноді пов’язане з двозначністю чи двоїм смислом, передбачає утрудненість або навіть нездійсненість вибору з двох можливостей» [9]. Така негативна семантика могла з’явитися у числа ‘2’ вже після відходу від бінарного мислення, ближче до часів монотеїзму. Порівн. також нім. *Teufel* < свн. *tiufel* < двн. *tiuwal* < рром. **diuwalus*, гр. *διάβολος* ‘диявол, ворог, супротивник’.

8) *daran das kint gezwicket wart* [25, Zeile 685] – ‘до цього дитина була прив’язана’

Gezwicket – дієприкметник від дієслова *zwicken* ‘закріплювати цвяхами’. Фактично і нім. *Zwick* / *Zweck*, і укр. *цвях* мають один корінь, похідний від *zwei*, що спочатку означав ‘роздвоєна гілка, розгалуження’, у двн. і свн. *zwec* мав значення ‘цвях’, а після того, як у XV – XVI ст. він використовувався як гвіздок, на якому висіла мішень для стрільби або який знаходився в центрі цієї мішені, дана лексема отримала ще й переносне значення ‘ціль, мета’ [22, 954]. Отже, первинна семантика морфеми *zwi-* у даному слові – ‘розділення, розгалуження’.

9) *vnd nem zwiwoln, die solt du su^oden mit smaltze oder mit o^ole* [21, 16] – ‘і візьми цибулю, її треба тушити зі смальцем або олією’

Іменник *zwiwol* є запозиченням з лат. *sepula*, *sepa* ‘цибуля’. Однак, у двн. період він був переосмислений у народі як *zwie-bolle* ‘подвійна бульба’. Як бачимо, морфема *zwi-* / *zwe-* у якості слотовірного компонента є досить активною у свн. період, її частотність вживання у даній функції за нашими даними становить 0,1%, що є навіть вищим показником, ніж частотність вживання самого числівника *zwei*.

10) *diu vriundin den vriunt vast an sich twanc* [30] – ‘подруга друга міцно притисла до себе’

Дієслово свн. *twingen*, *zwingen*, *dwingen* < двн. *twingen*, *dwingan* має значення буквально ‘стискувати, здавлювати, звужувати’ [22, 956]. Етимологія, як вказують дослідники, неясна. Походить, імовірно, від іє. **pueng-a-* / **tuengh-* ‘стискувати’, близьке з дінд. *tuanakti* ‘стягується разом’ [26; 28, 3183]. Паралельні форми з інших мов: дшв. *þvinga*, дфриз. *thwinga*, дісл. *þvinga*,

а також псл. **daviti*, дангл. *ðwinglian* ‘підв’язувати’, як і діалектна форма нім. *quengeln* наштотують на гіпотезу щодо можливого походження від протокореня **k^wa* зі значенням ‘ціле’, що підтверджується також семантично – буквально ‘об’єднувати, робити з двох частин цілим’.

Наступним варіантом реалізації числа ‘два’ виступає лексема *beide*:

11) *ir ougen diu beguzzen ir beider wangel* [30] – ‘її очі залили слізьми її обидві щічки’

Числівник свн. *beide*, *bēde* < двн. *beide*, *bēde* походить від колективного числівника гот. *bai*, **bos*, *ba* та вказівного займенника (пізніше артикля). Вживається паралельно до числівника *zwei* / *twai*. В основі даної лексеми лежить індоєвропейський формант **-b^h-* + закінчення (у деяких випадках у формах двоїни), що в свою чергу вийшло з іє. **amb^hō(u)* ‘обидва’. Порівн. також гр. *ἀμφο*, лат. *ambō*, лит. *abū*, англ. *both*, стсл. *оба* [26; 22, 78]. Належність цього числівника до особливого класу – *dualia tantum* – свідчить про давнину його виникнення, коли двоїчна система числення займала особливе положення. Протокорінь **ba-* (як і **twa-*) корелює з іє. **k^wa*, що первинно позначав цілісний бінар. Під впливом субстрату відбулася підстановка приголосних **k^w → *p / *b*, **k(w) → *t / *d* [18, 73], що стало причиною виникнення паралельних форм (порівн. також нім. *Paar* < лат. *pār* ‘рівний; пара’). Однак на відміну від *zwei* / *twai*, яке означає переважно ‘розділення, роздвоєння’ (порівн. ріє. протокорінь *DW-* ‘розрубувати’ [1, 67]), *beide* семантично виражає охоплення всієї завершеної множини елементів, що складалася з двох, цілісність цієї множини. Виходячи з цього, можемо припустити, що реалізація числа ‘2’ у формі **ba* > *beide* є більш давньою і має більш глибинну семантику, ніж **twa-* > *zwei*. Частотність вживання лексеми *beide* / *baide* у свн. період за нашими даними становить 0,036%, що є близьким до вживання її відповідника в давньоукраїнській – ЛЮ *оба*.

Також до даної ЛСГ належать лексеми з формантом **tero-*:

12) *er huop sich uf vil hōhe und fluog in anderiu lant* [24] – ‘він [сокіл] піднявся на велику висоту і полетів в інший край’

Прикметник *anderiu* від герм. **anþara-* (у німецькій мові *þ > d* за другим пересувом приголосних) виражає семантику ‘той, не цей, інший, чужий’. Ми розглядаємо його як реалізацію числа ‘2’, оскільки в основі його чітко виділяється протокорінь **tero-* (порівн. дінд. *ántara-*, гот. *anþar*, дангл. *ōder*, дфр. *ōther* > іє. **antero-* / **ontero-* ‘інший’), який слугував позначенням двоєдиного бінара. Імовірно, префікс **an-* / **on-* еволюціонує з іє. **oin* ‘один’, що буквально означає ‘один з бінара’, ‘відокремлений, той’. В основі лежить те ж саме протиставлення ‘той – цей’, що послужило початком зародження в германських мовах вказівних займенників, числівників ‘один’ і ‘два’, та згодом означеного й неозначеного артиклів.

13) *Si verjahan dez baide, daz sie virzig jar bei einander gewesen waren* [23, Strophe 104] – ‘вони підтвердили обоє, що були сорок років разом / один з одним’

Лексема *ander* часто виступає у злитих сполученнях із займенником *ein*, які виражають рефлексивно-зворотнє значення ‘один одного’ + відповідний прийменник. При цьому *ander* фактично означає ‘другий із пари’, ‘партнер’.

14) *Die erst Philosophia hiß... Die ander kunst Gramatica... Die dritte kunst hiß Loica... Die virde kunst Rethorica... Die fünfte Arismetica...* [25] – ‘перша називалась філософія... друге мистецтво граматики... третє мистецтво називалось логіка... четверте мистецтво риторики... п’яте арифметика...’

Мова у тексті йде про 12 наук, чи мистецтв, як їх називає сам автор. Спостерігається вживання лексеми *ander* у функції порядкового числівника ‘другий’. На відміну від інших чисел, починаючи з трьох, де порядкові числівники утворюються за допомогою суфікса *-t-* / *-d-*, в основі порядкових числівників від чисел ‘1’ і ‘2’ лежать повнозначні слова із власною семантикою, що підтверджує їх первинну неналежність до категорії ранжування, а більш давній і глибинний узус. Частотність вживання лексеми *ander* у різних значеннях у проаналізованих текстах є досить високою – 0,31%, що може свідчити про широке функціонування давнього компонента **tero* і в свн. період.

15) *Weder wilt du lieber: sterben an unser frawen tag in der vasten oder am karfritag?* [23, Strophe 75] – ‘чи хочеш ти краще померти у жіночий день під час посту чи у страсну п’ятницю?’

Лексема *weder* (двн. *hwedar*, гот. *hvapar*, дісл. *hvadarr*, англ. *whether*) вжита у функції сучасного *entweder* у складі парного сполучника і виражає семантику вибору з двох можливостей. В її основі лежить іє. **k^wo-tero* – буквально ‘хтось із двох’ [22, 918]. Перший компонент вийшов з протокореня **k^w*, що мав семантику ‘простір, цілісність’. Його рефлекс **k^wana* і **k^wera* – буквально ‘частина цілого’ або ‘одиниця’ [17] – реалізуються пізніше досить часто у цьому ж значенні як компонент **k^wa*, початкове **k^w* якого згідно з законом Грімма перейшло в германських мовах у приголосні *hw*, *h* або *gw*, *g*, *w* і в слов’янських – у приголосні *к*, *ч*, *ц*. Порівн. також дінд. *katará-h*, рос. *который*, укр. *котрий*. Таким чином, нім. *weder* має квантитативне значення ‘один із двох’ і виражає семантику вибору, дилеми.

Таким чином, у свн. мові число ‘2’ реалізується через словоформи *zwei* / *zwai* / *zwene* / *zwo* / *zwaie* / *zwue* та похідні від них лексеми від іє. **duǵ(u)* / *duǵai*, словоформу *beide* від протокореня **ba-* та морфему *-der* від форманта **tero-*. Як бачимо, числівник *zwei* у цей період змінюється за рода-

ми, числами та відмінками. Іменник, залежний від нього, проявляє категорію числа нестабільно і може іноді вживатися в однині, виражаючи певним чином сингулярність і синкретичність висловлювання. Числівник *zwei* передає переважно семантику поділу, розділення, роздвоєння, розгалуження із певною мірою негативною конотацією. Форма *beide* виражає значення завершеної множини елементів, що складалася з двох, а також цілісність цієї множини і співвідноситься із поняттям бінара. Суфікс *-der* корелює з давнім формантом **tero-* на позначення двоєдиного бінара і служить у багатьох словах для вираження пари осіб або елементів у взаємодії, називаючи одного з партнерів.

Список використаних джерел

1. Андреев Н. Д. Раннеиндоевропейский праязык / Николай Дмитриевич Андреев. – Л. : Наука, 1986. – 328 с.
2. Аргуткіна О. А. Концептуально-семантичний і функціональний аспекти мікросистеми «Число» : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.02 «Російська мова» / О. А. Аргуткіна. – Харків, 2001. – 19 с.
3. Етимологічний словник української мови : в 7-ми т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; [редкол. О. С. Мельничук та ін.]. – К. : Наук. думка. – Т. 5 : Р – Т. – 2006. – 704 с.
4. Жолобов О. Ф. Символика и историческая динамика славянского двойственного числа / О. Ф. Жолобов // Beitrage zur Slavistik. Bd. 35. Herausgegeben von Herbert Jellitte. – Frankfurt am Main etc. : Lang, 1998. – 260 с.
5. Жолобов О. Ф., Крысько В. Б. Двойственное число (Историческая грамматика древнерусского языка) / О. Ф. Жолобов ; [под ред. В. Б. Крысько]. – М. : Азбуковник, 2001. – 236 с.
6. Загнітко А. П. Іменниково-числова категорійність : типологічно-теоретичний і типологічно-функційний аспекти / А. П. Загнітко // Вісник Одеського національного університету. – Одеса, 2012. – Т. 12. – Вип. 4. – С. 37–44.
7. Засоби квантифікації : лінгвокогнітивні аспекти / Швачко С. О., Баранова С. В., Кобякова І. К. та ін. ; [за ред. С. О. Швачко] : Монографія. – Суми : Вид-во СумДУ, 2007. – 203 с.
8. Иваницкая Ю. В. Зарождение, развитие и функционирование грамматической категории числа в немецком языке (на материале имён существительных) : дис... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Ю. В. Иваницкая. – Одесса, 2008. – 196 с.
9. Иванов В. В. К семантической типологии производных от числительного «два» [Электронный ресурс] / В. В. Иванов // Сокровенные смыслы : Слово. Текст. Культура. Сборник статей в честь Н. Д. Арутюновой. – М., 2004. – С. 101–111. – Режим доступа : <http://www.philology.ru/linguistics1/ivanov-04b.htm>
10. Карабан В. І., Верба Л. Г. Дослідження співвідношення мов у працях Ю. О. Жлуктенка та проблема готсько-південно-східнослов'янських мовних контактів / В. І. Карабан, Л. Г. Верба // Мови європейського культурного ареалу : розвиток і взаємодія. – К. : Довіра, 1995. – С. 123–134.
11. Копыленко М. М. Средства выражения количества в русском языке / М. М. Копыленко. – Алма-Ата : изд-е Института Языкознания, 1993. – 184 с.
12. Левицкий В. В. Этимологический словарь германских языков : в 2-х т. / Виктор Васильевич Левицкий. – Винница : Нова Книга, 2010. – Т. 1. – 616 с.
13. Левицкий В. В. Основы германистики / Виктор Васильевич Левицкий. – Винница : Нова книга, 2008. – 528 с.
14. Лисейко Л. В. Історія німецької мови / Лариса Володимирівна Лисейко. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. – 164 с.
15. Луцеева Ю. М. Російські фразеологізми з числівниками в структурно-семантичному й етнолінгвокультурологічному аспектах : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.02 «Російська мова» / Ю. М. Луцеева. – Харків, 2012. – 200 с.
16. Панфилов В. З. Гносеологические аспекты философских проблем языкознания / Владимир Зиновьевич Панфилов. – М. : Наука, 1982. – 360 с.
17. Таранець В. Г. Походження поняття числа і його мовної реалізації (довитоків індоєвропейської прамови) / В. Г. Таранець. – Одеса : Астропринт, 1999. – 116 с.
18. Таранець В. Г. Трипільський субстрат : Походження давньоєвропейських мов / В. Г. Таранець. – Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2009. – 276 с.
19. Чернева Н. П. Семантика и символика числа в национальной картине мира : на материале русской и болгарской идиоматики : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Н. П. Чернева. – Москва, 2003. – 270 с.
20. Швачко С. А. Средства выражения понятия двойственности в английском языке / С. А. Швачко, И. К. Кобякова // Наукові записки. Серія філологічні науки (мовознавство) у 5 ч. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. – Вип. 89 (3). – С. 15–19.

21. Das buoch von guoter spise. Aus der Würzburg-Münchener Handschrift [Електронний ресурс] / [Hg. von Hans Hajek]. – Berlin, 1958. – Режим доступу : <http://www.uni-giessen.de/gloning/tx/bvgs.htm>
22. Der Duden: in 12 Bd-n: das Standardwerk zur deutschen Sprache / [Hrsg. von der Dudenredaktion]. – Mannheim ; Leipzig ; Wien ; Zürich : Dudenverlag. – Bd. 7 : Herkunftswörterbuch : Etymologie der deutschen Sprache. – 2001. – 960 S.
23. Der Nonne von Engelthal Büchlein von der genaden uberlast [Електронний ресурс] / [Hg. von K. Schröder]. – Stuttgart / Tübingen, 1871. – Überlieferung : Pergamenths. des 14. Jhs. – Режим доступу : <http://www.uni-giessen.de/gloning/tx/1350engt.htm>
24. Der von Kürenberg. Ich zôch mir einen valken [Електронний ресурс] / Deutsche Gedichte. – August Bagel Verlag. – Режим доступу : <http://www.linguistics.ruhr-uni-bochum.de/~strunk/Deutsch/ichzochm.htm>
25. Heinrich von Mügelin. Der meide kranz [Електронний ресурс] / [Hg. von Willy Jahr]. – Borna – Leipzig, 1908. – Режим доступу : http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/14Jh/Muegeln/mue_meid.html
26. Kluge F. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache [Електронний ресурс] / Friedrich Kluge ; [bearbeitet von Elmar Seebold] ; 24. Auflage. – Berlin : Walter de Gruyter GmbH & Co, 2002. – CD-ROM. – Назва з титул. екрану.
27. Köbler G. Häufigkeitwörterbuch des Althochdeutschen [Електронний ресурс] / Gerhard Köbler. – 2006. – 562 S. – Режим доступу : <http://www.koeblergerhard.de/germanistischeswoerterbuecher/althochdeutscheswoerterbuch/haeufigkeit-ahd.pdf>
28. Proto-Indo-European Etymological Dictionary : A Revised Edition of Julius Pokorny's Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch [Електронний ресурс] / [ред. А. Lubotsky]. – DNGHU ADSOCIATION – INDO-EUROPEAN LANGUAGE ASSOCIATION, 2007. – 3441 с. – Назва з титул. екрану.
29. Schuppener G. Germanische Zahlwörter – Sprach- und kulturgeschichtliche Untersuchungen insbesondere zur Zahl 12 / Georg Schuppener. – Leipzig : Leipziger Universitätsverlag, 1996. – 178 S.
30. Wolfram von Eschenbach. Lieder [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/13Jh/Wolfram/wol_lied.html#11

Анотація. У статті розглядається семантика слів та морфем середньовісньонімецької мови, що містять в собі квантитативну ознаку числа 'два', з огляду на їх етимологію та художній контекст. Автор виділяє протилежні семантичні поля поняття двоїстості – поділу та цілісності, – які реалізуються через форми *zwei* і *beide*.

Ключові слова: число, числівник, два, семантика, етимологія.

Summary. The article deals with the semantics of words and morphemes in Middle High German language that contain quantitative indication of the number 'two', in view of their etymology and artistic context. The first notion of the human being about quantitative signs of thing not based on 'individuality' but on the 'duality', in which the opposite parts stood gradually. The numeral denoting the number '2' in Middle High German period still has many forms and varies in many grammatical categories, it is, so to say, moving. A noun dependent on him, showing the category of number is unstable and can sometimes be used in the singular, expressing in certain way singularity and syncretic of expression. A large number of derivatives of words confirms a broad language usage of the number and the preservation of its basic semantics concepts. The number 'two' is very active in the process of word formation, its signs are found in different words the meaning of whose is demotivated.

The author concludes that in Middle High German language number '2' is realized through word forms *zwei* / *zwai* / *zwene* / *zwo* / *zwaie* / *zwue* and derivatives taken from IE. **duǵ(u)* / *duai*, word form *beide* from protoroot **ba-* and morpheme *-der* of formant **tero-*. The author identifies opposite semantic fields of concept of duality – division and integrity – which are implemented through forms *zwei* and *beide*. The numeral *zwei* gives mostly semantics division, separation, splitting, branching out to a certain extent the negative connotation. The form *beide* expresses the value of complete set of elements consisting of two, and the integrity of this plural and correlates with the concept of bynar. Suffix *-der* correlates with old formant **tero-* to indicate dual bynar and serves many words to express the couple of people or elements in interaction, calling one of the partners.

The results show that the implementation of the number '2' in the form **ba* > *beide* is more ancient and has more deep semantics than **twa* > *zwei*.

Key words: quantity, numeral, two, semantics, etymology.

Отримано: 11.07.2015 р.

МОВЛЕННЄВИЙ ЕТИКЕТ В ТЕКСТАХ ПРИВАТНИХ НІМЕЦЬКОМОВНИХ СМС-ПОВІДОМЛЕНЬ

Глобальне поширення мережі Інтернет та інноваційних Інтернет-технологій зумовило перебудову інформаційно-комунікативної діяльності суспільства кінця ХХ – початку ХХІ століття. З появою електронної комунікації відбувається поступовий перехід від класичного листування до електронного, що активізує розвиток епістолярних традицій та виникнення модифікованих епістолярних текстів. Інтернет став джерелом нових можливостей епістолярного жанру. Електронні повідомлення відродили цей давній жанр та видозмінили його до коротких, редукованих форм, наближаючи цей жанр ще до більшої розмовності тексту [7, 69].

Останнім часом інтерес для науковців різних галузей гуманітарних знань становлять смс-повідомлення як популярна форма комунікації, ефективний інструмент зовнішніх комунікативних зв'язків, невід'ємна складова культури та матеріал сучасної епістолярної переписки. Смс-повідомлення проявляють тісний взаємозв'язок з навколишнім світом, реальною дійсністю, соціальним життям та самопрезентацією мовців [1, 1].

Огляд наукової літератури, присвяченої висвітленню комунікативних та лінгвістичних характеристик смс-повідомлень, вказує на багатоаспектність та різномимірність цього явища. Дослідженням німецькомовних смс-повідомлень займалися зарубіжні та вітчизняні учені: Я. К. Андротсополос, Н. Дерінг, К. Дюршейд, А. В. Палкова, Й. Швіталла, П. Шлобінські, Г. Шмідт та інші.

Метою статті є дослідження мовленнєвого етикету в приватній німецькомовній смс-комунікації.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення низки **завдань**: виявити основні етикетні формули текстів приватних німецькомовних смс-повідомлень та з'ясувати специфіку їх функціонування.

Текстові смс-повідомлення формують специфічний комунікативний простір, що слугує поширенню інформації та здійсненню спілкування. Смс-повідомлення звернені до адресата з бажанням увести його в коло певних подій, поінформувати про щось, викликати почуття, співзвучні з емоційною налаштованістю автора [7]. Причому для успішної інтеракції в соціумі людина повинна володіти загальноприйнятими правилами мовленнєвої поведінки [3, 12]. Різні мови світу виробили спеціальні (лексичні, морфологічні, синтаксичні) засоби вираження ввічливості, особливі етикетні мовні формули, які утворюють у кожній конкретній мові цілу систему – мовленнєвий етикет [6, 467]. В епістолярній переписці дотримання мовленнєвого етикету, який відображає характер листування, статус кореспондентів, реалізується в прийнятих формулах звертання, завершення листа і підпису відповідно до національної традиції [5, 632].

Смс-повідомлення є електронним видом тексту, що існує в системі мобільного зв'язку в електронно-письмовій формі комунікативної діяльності користувачів мобільного зв'язку – смс-комунікантів. Технічні детермінанти, широкі можливості спілкування та відсутність соціального контролю в просторі смс-комунікації безпосередньо позначаються на мовленнєвій культурі смс-комунікантів. Правила мовленнєвої культури втілені, зокрема, і в системі стійких формул, своєрідних етикетних висловлювань, прийнятих і запропонованих суспільством для ситуацій ввічливого контактування зі співрозмовником [4, 5].

Тексти приватних смс-повідомлень представляють технічно письмовий формат мовлення, який будується за принципами усного розмовного мовлення. Адресант і адресат приватної смс-комунікації в процесі взаємодії експлікують різноманітні етикетні формули встановлення, підтримання та завершення контакту – привітання та звертання, прощання та підпис, якими вони наслідують традиційне епістолярне спілкування в технічно-опосередкованій комунікації. Вибір формул привітань обумовлюється цільовою настановою смс-комунікантів з урахуванням їхніх міжособистісних стосунків. Ритуальність та трафаретність приватного спілкування в просторі німецькомовної смс-комунікації визначає насамперед репрезентованість загальноприйнятих привітань *Guten Morgen/ Morgen, Guten Tag, Hallo, Moin/ Moin Moin*. Наприклад:

- *Guten Morgen A! Mir ist heute ein Nagel abgebrochen. Ich kann leider nicht arbeiten kommen.*
- *Dann sag bitte R. Bescheid, ich weiß nicht, was ich anziehen soll und komme auch nicht.*
- *Die Kanzlei würde ohne uns untergehen :D*

Типовим для приватного спілкування німецькомовних смс-комунікантів є вживання привітання *Hallo* самостійно та в поєднанні зі звертанням до адресата за ім'ям. Наприклад:

- *Hallo ☺ hier ist D. von gestern abend:) ich hoffe du hast einen schönen tag heute:) wir können uns ja mal auf ein Getränk treffen. Ich lade dich ein*

– *Hallo D. Danke! Ich wünsche dir auch einen schönen tag! Und ein schönes restliches leben.*

Розмовне привітання *Moin*, що вийшло за межі територіальних діалектів, є синонімічним привітанням *Hallo* та його розмовній формі *Hallöchen*. Наприклад:

– *Moin! Wo seid ihr?*

– *Moin, noch nirgendwo schließlich kommen alle erst um 12 aber vielleicht sind Y und M schon im büro.*

– *Ich dachte heute wieder um 10? :(*

– *Das dachtest du und da bist du um 11 gekommen?!*

В приватній німецькомовній смс-комунікації близьких співрозмовників – товаришів, друзів та коханих популярними є розмовні привітання *Hey*, *Hi* та *Ey*. Наприклад:

– [11:30] *Hey! Kommst du noch zu M? Brunchen grad.*

– [11:31] *Hey! Ich guck mal wie ich mich fühle wenn ich aufrecht stehe... Moment...*

[11:32] *... okay, passt...*

[11:32] *Ich komme*

Соціально-психологічна установка на контакт зі співрозмовником в площині приватної німецькомовної смс-комунікації актуалізує традиційне звертання на ім'я та звертання *Liebe/ Lieber* в поєднанні з ім'ям. Наприклад:

– *Ich werde doch nicht kommen können hab mir gestern beim husten die Rippe gebrochen kann mich kaum bewegen*

– *Lieber A. ich glaube du bist einer der wenigen Menschen die sich beim Atmen verletzen können*

При неформальній взаємодії близьких та статусно рівноправних смс-комунікантів експлікуються розповсюджені молодіжномовні звертання *Alter*, *Alte* та їхні варіанти *Alder*, *Alta*, *Oida*, а також *Bro*, *Digger/ Digga*, *Dude*, *Mann/ Manno*, *Mensch*, які мають першорядну значущість в мовленнєвій культурі представників молоді. Наприклад:

– *Hey Steffi, gehst du heut zu Finanzmathe? :)*

– *Hey nee geh ich net*

– *Alter geht denn niemand?? Wenn das so weiter geht muss ich selber gehen um die Aufschriebe zu haben, soweit kommt's noch!!*

Соціальною релевантністю в мовленні молоді вирізняється розмовна лексична одиниця *Alter*, яку смс-комуніканти вживають навіть при звертанні до представниць слабкої статі, як, наприклад:

– *Alter Lena, der Typ von gestern ist richtig am nerven :(der will sich gleich mit mir treffen :(!!*

– *Hahaha :D du arme! Sag ihm einfach, dass du noch deinen Damenbart rasieren musst oder so :D*

– *Na toll.....- er meinte, dass es nicht schlimm ist, und dass wir auch einfach heute Nachmittag was machen können...*

Окремо варто виділити формулу привітання *Leute*, яку використовують при одночасному звертанні до кількох адресатів та масовій розсилці приватного смс-повідомлення. Наприклад:

– *Sorry leute ich muss euch für morgen absagen bin nicht so fit.. ich hoff ihr könnt wo anders vorkommen und habt nen schönen abend*

bin doch wieder fit und den rest macht der alkohol heut abend!

– *so gehört's sich! :D*

У німецькомовній смс-комунікації ефект словесної близькості та інтимності створюють зменшувально-пестливі звертання до співрозмовника *Baby/ Babe*, *Hase/ Hasi*, *Herz/ Herzchen*, *Katze*, *Maus/ Mausi*, *Schatz/ Schatzi*, *Schnecke/ Schnecki*, *Schnucki*, *Spatz*, *Süßer/ Süße*. Наприклад:

– *süße bald sind wir einen monat zusammen *_* ich freu mich dich morgen zu sehen! ich glaube ich bring dir eine rose mit :* schenken wir uns eigentlich was?*

– *süß schatz. lass das grünzeug zuhause. und was geschenke angeht...reichts wenn wir uns gegenseitig ein bier ausgeben? ;)*

Адресант ніжно звертається до коханої *süße*, виражаючи в тексті смс-повідомлення свої палкі почуття до неї. Звертання до адресанта *süß schatz* є засобом стилістичної зв'язності текстів, адже семантичне наповнення тексту реакційного смс-повідомлення показує емоційну стриманість адресатки до адресанта.

Наступна адресантка в ході комунікативного акту змінює мовну тактику – переходить від вживання пестливого звертання *süsser* до грубого *Arschloch*:

– *Hi süsser, letzten samstag war richtig geil mit dir. Würde ich gerne mal wiederholen...;)*

– *Du willst mich? Dann schick einfach eine sms mit dem Wort «Lust» an die 6565 und die Melodie «Traum weiter» kommt direkt auf dein Handy...*

– *Arschloch*

Висловлене адресанткою бажання зустрітися із адресатом побудило його до написання саркастичного тексту реакційного смс-повідомлення, зміст якого засвідчує незацікавленість адре-

сата в продовженні їхніх відносин. Така зневажлива відповідь адресата викликала негативну реакцію адресантки: вона в тексті повторного смс-повідомлення звертається до співрозмовника лайливим словом *Arschloch*.

Ситуація не є статичною: вона змінюється у відповідності з причинно-наслідковими відносинами, конвенціями та іншими обмеженнями [2, 30]. Велику лексико-семантичну групу звертань в приватній німецькомовній смс-комунікації складають стилістично знижені лексичні одиниці *Arsch, Arschloch, Assi, Bastard, Honk, Horst, Flachzange, Idiot* та інші. Такі грубі форми звертань направлені на зниження статусу співрозмовника. На протиположний грубим звертанням родинна близькість смс-комунікантів сприяє експлікуванню у сімейно-побутовій сфері спілкування звертань з найменуваннями за родинними зв'язками, як *Mutter/ Mama/ Mutti, Vater/ Papa/ Vati, Sohn/ Sohnemann, Tochter/ Töchterchen/ Töchterlein, Bruder/ Brudi/ Bruderherz, Schwester/ Schwesterchen/ Schwesterherz*. Наприклад:

– *Bruderherz, ich weiß ja, du hast Spaß und so, aber du hättest schon vor einer Stunde zu Hause sein sollen!*

– *Schwesterherz, bei dri is auch scho vieles zu spät und ich hab no nie was gesagt!*

Форми родинного звертання *Bruderherz – Schwesterherz* характеризують родинні відносини смс-комунікантів, підсилюючи стилістичну зв'язність текстів смс-повідомлень діалогічного акту та надаючи їм іронічно-сатиричного забарвлення.

Успішна взаємодія в просторі приватної смс-комунікації не потребує спеціальної ідентифікації її учасників – функцію ідентифікації особи смс-комуніканта виконує номер мобільного телефону, який за певних технічних умов з'являється на екрані у вигляді імені контакту, про що свідчить зміст наступного комунікативного акту. Наприклад:

– [2:01] *Löchst du meine Nummer jetzt?*

– [2:07] *Nein, die lösche ich nicht. Ich will doch wissen, von wem der Anruf kommt, bevor ich ablehne.*

Однак невпевненість адресанта смс-комунікації в можливості реципієнта встановити його особу зумовлює експлікування ним імені, яке в тексті смс-повідомлення виступає у ролі вербального підпису, як, наприклад:

– *Hey Cici, scheiße was soll ich jetzt machen?, ich hab nen Pickel im Ausschnitt und hab gleich mein erstes Date mit Chris. Mein Abdeckstift ist zu dunkel, dann sieht der Pickel aus wie ein Leberfleck... Hilfeeee!!!*

– *hey Tanja, is für mich echt kein problem, ich versprech, ich schau dir nich in den ausschnitt :D bg chris*

Необхідно відмітити, що в текстах приватних німецькомовних смс-повідомлень функціонують загальнономовні формули прощання, як *Bis dahin, Bis gleich, Bis später, Bis morgen, Bis Montag, Tschüss* та *Gute Nacht/ Gute Nachti*, а також фраза *Schlaf gut*. Наприклад:

– *Hey mein Schatz du schläfst bestimmt grad tief und fest... ich denke an dich und kann nicht schlafen, ich liebe dich so sehr bist die beste :* also dann schlaf schön weiter*

– *Mach dir nix draus ich freu mich dann ok. danke auch tschüss*

До свого складу мовленнєвий етикет німецькомовної смс-комунікації активно інкорпорує формули прощання з ділової кореспонденції (*MfG – Mit freundlichen Grüßen*) та приватного листування (*Liebe Grüße, Ich liebe dich, Liebe dich, Hab dich lieb*). Наприклад:

– *Hey Babe, schade das der kontakt zwischen uns abgebrochen ist. Musste oft an dich denken, du bist echt ne bewundernswerte Frau. Wolln wir uns nicht mal treffen, der alten zeiten wegen? LG :* A.*

– *Blabla... Hab schon gehört, dass es mit deiner Freundin und dir nicht so läuft. Und wenn es dir jetzt erst auffällt wie bewundernswert ich bin ist das eindeutig zu spät. FU :* C.*

Адресант, воліючи зустрітися з адресаткою, виділяє текст ініціюючого смс-повідомлення привітанням *Hey*, пестливим звертанням *Babe*, прощанням *LG*, невербальним поцілунком – смайликом :* та підписом *A*. Причому скорочена форма прощання *Liebe Grüße* свідчить про дистанційованість статусно-рольових відносин суб'єктів взаємодії смс-комунікації. Англомовний вигук *FU*, смайлик :* та підпис адресатки *C* в тексті реакційного смс-повідомлення, повторюючи структуру тексту ініціюючого смс-повідомлення, передають саркастично-зневажливе ставлення адресатки до отриманої інформації та композиційно виділяють виражене небажання спілкуватися з адресантом. Англомовна аббревіатура грубого вигуку *Fuck You – FU* вступає в антонімічні відносини із заключним привітанням *LG* тексту ініціюючого смс-повідомлення.

Для приватної німецькомовної смс-комунікації характерно перенесення в її простір любовних фраз *Ich liebe dich, Lieb dich, Ich hab dich lieb, Hab dich lieb*, які спрямовані на підтримання близьких відносин співрозмовників та в особливих умовах смс-комунікації підпорядковуються лексичній компресії *ILD/ ild, LD, HDL/ hdl*. Наприклад:

– *bist du in der arbeit??? is ja gestern echt spät geworden! hdl*

– *ja bin ich, aber wie halt..... und des schlimmste is: mein chef hat gesagt ich seh echt beschissen aus wenn ich nen kater hab aber er will nächstes mal mitkommen. töte mich!!!!*

Адресант завершує текст ініціуючого смс-повідомлення фразою *hdl*, якій відводиться роль завершального привітання і яка засвідчує дружні відносини смс-комунікантів.

Ініціальна аббревіатура *ild* фрази *Ich liebe dich* в тексті наступного смс-повідомлення виділяє семантичне наповнення тексту та є мовним проявом любовних почуттів мовця: *du sag mal was war denn heute los? dachte du willst mit mir zusammen sein?! Das geht jetzt seit 6 monaten so... was soll ich noch machen? vielleicht haben die andern recht und du spielst nur mit mir ... ild*

Лексичні одиниці *Kuss, Kussi, Küsse, Küsschen, Bussi* слугують в приватній технічно-опосередкованій смс-комунікації вербальній реалізації невербального етикетного жесту – поцілунку на прощання. Смс-комуніканти наступного діалогічного акту взаємно обмінюються поцілунком – іменником *Kuss* наприкінці смс-повідомлення, який несе додаткове смислове навантаження тексту:

– *Hey, bin gerade mit meiner Freundin unterwegs, aber zwischendurch denk ich an dich.. (diese sms bitte gleich löschen wegen deinem Freund) und was machst du noch so?? Kuss ;-*

– *;-) bin doch nicht blöd,ich lösche jede sms von dir.. fahr gerade in die Stadt...Kuss zurück*

Таким чином, вибір етикетних формул з усталеної парадигми мовленнєвого етикету в приватній німецькомовній смс-комунікації узгоджується із комунікативною ціллю, соціальними відносинами, психологічним настроєм смс-комунікантів та часом продукування тексту смс-повідомлення. Смс-комуніканти в приватній сфері спілкування вживають різноманітні загальномовні (*Guten Morgen/ Morgen, Guten Tag, Hallo, Moin/ Moin Moin*) та розмовні привітання (*Hey, Hi, Ey*), нейтральні та стилістично марковані звертання (*Alter, Alta, Mann, Schatz, Süßer/ Süße; Arsch, Arschloch, Assi, Bastard, Honk*), формули прощання (*Bis dahin, Bis gleich, Bis später, Bis morgen, Bis Montag, Tschüss, Gute Nacht/ Gute Nachti, Schlaf gut, Liebe Grüße/ LG/ Lg, Lieben Gruß, Gruß*), прощальні фрази (*Ich liebe dich/ ILD/ ild, Lieb dich/ LD, Ich hab dich lieb, Hab dich lieb/ HDL/ hdl*), а також вербальний поцілунок на прощання (*Kuss, Bussi*).

Список використаних джерел

1. Беззубова О. О. Німецькомовні смс-повідомлення: лінгвотекстові параметри : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. : 10.02.04. «Германські мови» / О. О. Беззубова. – Запоріжжя, 2015. – 20 с.
2. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк. – Б. : БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.
3. Долинин К. А. Речевые жанры как средство организации социального взаимодействия / К. А. Долинин // Жанры речи. – Саратов, 1999. – Вып. 2. – С. 7–13.
4. Мельничук О. М. Український мовленнєвий етикет: синтаксично-стилістичний аспект : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. : 10.02.01. «Українська мова» / О. М. Мельничук. – Чернівці, 2005. – 222 с.
5. Протопопова О. В. Эпистолярный стиль / О. В. Протопопова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожинной. – [2-е изд., испр. и доп.] – М. : Флинта : Наука, 2006. – С. 631–634.
6. Терещенко К. С. Функціонування звертань у мові творів І. С. Нечуя-Левицького / К. С. Терещенко // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Филология. Социальные коммуникации. – Т. 24 (63). – № 2. – Симферополь : ТНУ им. В. И. Вернадского, 2011. – С. 467–472.
7. Чемеркін С. Нове життя епістолярного жанру / С. Чемеркін // Культура слова. – Вип. 68–69. – 2007. – С. 58–61.

Джерела ілюстративного матеріалу

8. SMS VON GESTERN NACHT [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.smsvongesternnacht.de>, 2009–2015.

Анотація. Глобальне розповсюдження Інтернету та інноваційних Інтернет-технологій зумовлюють трансформацію системи комунікацій суспільства кінця ХХ – початку ХХІ століття. Текстові смс-повідомлення як форма електронної комунікації формують комунікативний простір, який ґрунтується на принципах побудови усного розмовного мовлення. В тексти приватних німецькомовних смс-повідомлень переноситься усталений мовленнєвий етикет німецької мови, що набуває специфічних характеристик.

Ключові слова: епістолярна переписка, електронна комунікація, смс-комунікація, приватне німецькомовне смс-повідомлення, етикетні формули.

Summary. The global expansion of Internet and innovative Internet technology has led to re-arrangement of information and communication activities of society in the late 20th and early 21st centuries. With the appearance of electronic communication there is an ongoing transition from classic to electronic correspondence, which initiates the development of epistolary traditions, and introduces modified epistolary texts. Internet has become a source of creating new possibilities for the epistolary genre.

In recent years scientists of different branches of human knowledge have been interested in studying SMS messages as a popular form of communication, an effective instrument of communicative interconnections, an integral part of culture, and material of modern epistolary correspondence. SMS message is a special type of electronic text that exists in the system of mobile communication as an electronic written form of interaction between mobile phone users, or SMS communicants. Technical determinants, large communication potential, and a lack of social control in the area of SMS communication have a direct impact on the speech culture of SMS communicants. In the texts of private German SMS messages communicants explicitly use various etiquette forms of establishing, maintaining and ending the contact, such as greeting, address, saying good-bye and signing, which resemble traditional epistolary communication in the electronic communicative environment. Etiquette formulas in the texts of private German SMS messages depend on the communicative goals, social relationships and psychological state of communicants, as well as on the time of writing SMS messages. In private interactions SMS communicants use various conventional (Guten Morgen/ Morgen, Guten Tag, Hallo, Moin/ Moin Moin) and informal greetings (Hey, Hi, Ey), neutral and stylistically marked forms of address (Alter, Alta, Mann, Schatz, Süßer/ Süße; arsch, arschloch, Assi, Bastard, Honk), forms of saying goodbye (Bis dahin, Bis gleich, Bis später, Bis morgen, Bis Montag, Tschüss, Gute Nacht/ Gute Nachti, Schlaf gut, Liebe Grüße/ LG/ Lg, Lieben Gruß, Gruß), closing expressions (Ich liebe dich/ ILD/ ild, Lieb dich/ LD, Ich hab dich lieb, Hab dich lieb/ HDL/ hdl), as well as sending goodbye kiss in words (Kuss, Bussi).

Key words: epistolary communication, electronic communication, SMS communication, private German SMS message, etiquette formulas.

Отримано: 14.07.2015 р.

УДК 811.112.2:003.8

Боднарчук Т.В., Крецька Ю.А.

PROBLEME DES SCHREIBENS UND DER SCHREIBKOMPETENZENTWICKLUNG IN DER WISSENSCHAFTLICHEN LITERATUR

Was ist eigentlich Schreiben? In der wissenschaftlichen Literatur kann man viele verschiedene Antworten auf diese Frage finden. Je nachdem, von welcher Disziplin die Frage gestellt und mit welchem theoretischen Hintergrund versucht wird, sie zu beantworten, wandelt sich das Bild, was man unter dem Schreiben versteht. So haben sich je nach Fokus aktuell sehr unterschiedliche Arbeitsbereiche herausgebildet, die sich aus verschiedenen Perspektiven und mit ganz unterschiedlichen Zielen mit der komplexen Tätigkeit des Schreibens beschäftigen. Mit der kognitiven Schreibpsychologie, der Schriftspracherwerbsforschung, der Oralität- und Literaritätsforschung und den Arbeiten zu Schriftgeschichte und Schriftsystemen seien nur die prominentesten der aktuellen Diskurse zum Schreiben genannt.

Das Ziel unseres Artikels ist verschiedene psychologische, linguistische, psycholinguistische und didaktische Besonderheiten des Schreibens und des Erwerbs von Schreibkompetenz im Mutter- und Fremdsprachenunterricht in der modernen wissenschaftlichen Literatur zu untersuchen.

Das Schreiben ist als eine komplexe Tätigkeit anzusehen, weil der Schreiber sowohl die Ausdrucks- als auch die Inhaltsseite der fremden Sprache beherrschen soll. Er soll auch die grammatischen Regeln kennen, nach denen diese Sprache zu schreiben ist, außerdem die motorischen Routinen gewöhnt sein, die für das Schriftsystem, in dem die Sprache geschrieben wird, von Nutzen sind und mit den Regeln und Konventionen, die für die geschriebene Sprachform der Sprache gelten, vertraut sein [4]. Andere Wissenschaftler verstehen das Schreiben als große Konzentration und Anstrengung, weil sich der Schreibende während des gesamten Schreibvorgangs mit vielen Einzelaspekten (Grammatik, Wortwahl, Organisation, Inhalt u.a.) auseinandersetzen und diese Aspekte der Sprache, die im Unterricht normalerweise getrennt behandelt werden, zu einem einheitlichen Ganzen zusammen-

gefasst werden sollen. Das Schreiben ist auch ein «Prozess mit heuristischer Funktion. Es vergegenständlicht Gedanken, präzisiert sie und verlangsamt den Prozess des Denkens» [2].

Eine psychologische Theorie der schriftlichen Sprachproduktion befasst sich damit, wie die Analyse der wissenschaftlichen Literatur zeigt, mit einer Vielzahl von Teilprozessen – von der Wissensaufnahme über den situations- und zielabhängigen Wissensabruf aus dem Gedächtnis bis zur graphemischen und letztendlich grapho-motorischen Realisierung schriftlicher Verhaltensspuren. Es gibt viele verschiedene Theorien, aber der Psychologie fehlt es bislang an einer umfassenden Theorie der schriftlichen Sprachproduktion. Es kommt hinzu, dass die Sprachproduktion generell in die allgemeine Handlungsdynamik des Menschen eingegliedert ist; Menschen schreiben, weil sie bestimmte Ziele in bestimmten Situationen auf eine bestimmte Weise erreichen wollen oder auf andere Weise nicht erreichen können. Daraus folgt, dass die Sprachproduktion nicht nur als die Leistung separater Teilsysteme des Menschen, sondern in größtmöglicher Kompatibilität mit anderen allgemeinspsychologischen, das heißt perzeptuellen, kognitiven, motivationalen und emotionalen Prozessen rekonstruiert werden sollte [5].

Sehr oft wird das Schreiben sowohl in der Psychologie als auch in der Linguistik vor allem in Gegenüberstellung zum Sprechen charakterisiert. Aber es gibt bestimmt eine Reihe von Eigenschaften, unter denen sich das Schreiben und das Sprechen kennzeichnen und beschreiben lassen, obwohl die Entwicklung der Schrift und der Art und Weise schriftlicher Dokumentation und Überlieferung bedeutend später als das Sprechen entstand und bedeutsame sprach- und kulturhistorische Implikationen hat. Die Analyse der wissenschaftlichen Literatur zeugt davon, dass einige Wissenschaftler Dichotomie Sprechen–Schreiben meistens in drei Aspekten betrachten: als Lautanalogie, als Norm und als Kommunikationsmedium.

Also, erläutern wir diese drei Aspekte ausführlicher:

Als Lautanalogie können die Schriftzeichen als Versuch angesehen werden, lautliche Einheiten einer Sprache in sichtbare und zeitlich überdauernde Symbole abzubilden [3]. In diesem Sinne scheint das Wissen über die schriftliche Komposition sprachlicher Einheiten den Sprechern einer Mutter- oder Fremdsprache als eine Art subjektive Theorie über die phonetische und phonemische Beschaffenheit ihrer Sprache zu dienen – unabhängig und oft fern von der Entwicklungsgeschichte des Schreibens. Es ist schwer für den Schüler zu verstehen, z.B., dass «sch» in der deutschen Sprache drei Buchstaben umfasst, aber nur ein Phonem repräsentiert; oder dass die Konsonantenverdoppelung am Silbende die Kürze des vorangehenden Vokals zeigt und keine «stärkere» Betonung dieses Konsonanten usw. In diesem Aspekt kann man wirklich mehr über den Unterschied Schreiben–Sprechen behaupten.

Als Norm kann man das Schreiben als ein System betrachten, das gegenüber dem Sprechen viel stärker normiert ist. Solche Normierung hat beispielweise den Vorteil, dass sich die Einwohner aus verschiedenen Regionen des Landes, wo es unterschiedliche Mundarten existieren, sowie auch Ausländer schriftlich leichter verständigen können als mündlich. Kennzeichen der Normeinhaltung sind unter anderem syntaktisch vollständige Sätze, die differenzierte Nutzung der 6 Tempora (beim Sprechen werden fast ausschließlich Präsens und Perfekt verwendet) sowie bestimmte Wortwahlen. Man soll unbedingt auch erwähnen, dass die Kommunikation via e-mail es keineswegs sanktioniert, sondern eher kultiviert wird, dass die geschriebenen Botschaften nicht der schriftsprachlichen Norm gehorchen.

Die Wissenschaftler beschreiben das Schreiben und das Sprechen als unterschiedliche Kommunikationsmedien mit unterschiedlichen Eigenschaften, Nutzungsmöglichkeiten und Funktionen, aber die meisten von ihnen meinen, dass das Schreiben wegen des Konservencharakters seiner Produkte in der Regel nicht die zeitliche und räumliche Kopräsenz der Kommunikationsteilnehmer erfordert.

Die Analyse der wissenschaftlichen Literatur zeigt, dass sehr große Aufmerksamkeit der Linguisten und Pädagogen den didaktischen Aspekten des Schreibens geschenkt ist. So werden im Handbuch «Didaktik der deutschen Sprache» acht verschiedene Aspekte im Bereich des Schreibens thematisiert: Geschichte der Didaktik des Textschreibens, Entwicklung schriftlich-konzeptueller Fähigkeiten in den ein- und mehrsprachigen Kontext, Formen schriftlicher Texte, Modelle des Schreibprozesses, Stil und Stilistik, Schreiben und neue Medien und Schreibschwierigkeiten [1, 171-270]. Aber die Zentralfrage der Didaktik ist die Entwicklung der Schreibfähigkeiten als Erwerbsperspektive. Dieses Thema ist Objekt der Forschung von vielen Wissenschaftlern, die den Prozess der Entwicklung der Schreibfähigkeiten als verschiedene Modelle dargestellt haben (C. Bereiter in den Fokus der Aufmerksamkeit, M. Becker-Mrotzek geht von einzelnen Dimensionen des Schreibens, G. August und P. Faigel als nicht linearer Prozess einer stetigen Zunahme von Fähigkeit, der vom Lernalter abhängig ist).

Die neuesten Forschungen zu Schreibstrategien haben U. Pospiech, U. Fix, G. Breuer, K. Schindler u.a. E. Grieshammer, F. Liebetanz und E. Peters nennen die fünf vollkommenen Strategien des

Schreibens: Spontaner Drauflosschreiber (Strukturschaffer); Planer (Strukturfolger); Remixer (Mehrversionenschreiber); Redakteur und Puzzler und arbeiten Vor- und Nachteile der jeweiligen Schreibstrategie heraus, für welche Schreibsituation sie am besten taugt und welche Schreibtechniken dazu passen [6].

In Hinsicht auf die Aktualität des Problems des akademischen Schreibens im muttersprachlichen oder im Fremdsprachenunterricht bzw. auf die Schwierigkeiten bei der Schreibkompetenzentwicklung sind die Meinungen der Wissenschaftler bezüglich der Schreibentwicklungsmodelle und Schreibkompetenzmodelle in den Blick zu nehmen.

So behandeln die kanadischen KognitionspsychologInnen C. Bereiter und M. Scardamalia (1987) in ihrem Knowledge-transforming-Modell Schreiben als eine Aufgabe, die bei der Entwicklung von Fähigkeiten der Schreibenden kompletter wird. Nach Auffassung dieser Gelehrten werden in der ersten Stufe, beim Knowledge-Telling, von der Schreibenden bereits bekannte Inhalte und Textmuster abgerufen und wiedergegeben, in der zweiten Stufe werden sie nicht nur abgerufen, sondern auch verknüpft und weiterentwickelt.

Die von dem amerikanischen Psychologen R. Kellogg (2008) hinzugefügte dritte Stufe (Knowledge-Crafting) zeichnet sich durch die weitere Schreibkompetenzentwicklung (Schreibende können beim Schreibprozess die Ziele des Schreibens bzw. den Inhalt des bisherigen Textes und die LeserInnenperspektive, d.h. Interpretationsweise reflektieren) und erklärt, warum Studierende Schwierigkeiten haben können: laut R. Kellogg erreicht man die dritte Stufe nach ungefähr 20 Jahren Schreiberfahrung, also wichtig ist nicht nur die Schreiberfahrung selbst, sondern auch das Lebensalter und die damit verbundene Gehirnreifung.

Die Schwierigkeiten bei der Entwicklung der Schreibkompetenz können außerdem entstehen, weil Studierende überfordert sind, wenn sie mehrere Anforderungen beim Schreiben gleichzeitig bewältigen wollen. Daher ist die Schlussfolgerung über die Notwendigkeit Studierende anzuleiten, die komplexen Schreibprozesse in kleinere zu zerlegen.

Bei der Lösung des Problems der Schreibkompetenzentwicklung sind moderne Schreibkompetenzmodelle zu beachten. Sie helfen vor allem zu verstehen, was eigentlich die Schreibkompetenz (der Studierenden) ist und wie man sie entwickeln kann.

So gehören laut E. Grieshammer [6] zu den Haupteigenschaften (Können, Kenntnissen u.a.m.), die kompetente Schreibende ausmachen, folgende: den Schreibprozess bewusst zu steuern und verschiedene Schreibstrategien adäquat einzusetzen; innere und äußere Einflussfaktoren des Schreibens umzugehen; verschiedene Funktionen des Schreibens zu kennen und sie angemessen einzusetzen; den Text hinsichtlich gesetzter Ziele zu gestalten. Außerdem können kompetente Schreibende Texte rezipieren, Diskurse wahrnehmen, die angeeigneten Wissen mit Erfahrungen verknüpfen.

Nach Auffassungen von C. Bereiter (1980) beherrschen kompetente Schreibende verschiedene Textsorten; sie sind in der Lage ihre Texte in Hinsicht auf antizipierte LeserInnen zu überprüfen und auf inhaltlicher wie formaler Ebene adäquat zu gestalten, das Schreiben als Mittel zu nutzen, um sich Wissen anzueignen.

In einigen Schreibkompetenzmodellen (Kruse & Chitez (2012)) wird die Besonderheit des wissenschaftlichen Schreibens betont, dass man als eine integrative Tätigkeit behandelt, für die das gleichzeitige Erlernen der Leistungen wissenschaftlichen Denkens, Kommunizierens und Forschens kennzeichnend ist.

Die Teilbereiche der wissenschaftlichen Schreibkompetenz sind laut Kruse & Chitez Wissen (Fachwissen und fachspezifische Forschungsmethoden); Prozess (metakognitive Kompetenzen der Studierenden zur Steuerung der Prozesse); Kommunikation (Kenntnisse der Regeln kollaborativer Wissensproduktion, des Zitierens bzw. der Autorenrollen und Diskursgemeinschaften); Genres (Kenntnisse der Textgenres des Studiums und ihrer Spezifika) und Sprache (Kenntnisse der schriftsprachlichen Normen und wissenschafts- und fachsprachlichen Grundlagen).

Laut Beaufort (2007) gehören dem Schreibkompetenzmodell die Kompetenzen Fachwissen, rhetorisches Wissen, Genrewissen (Textsortenwissen), Schreibprozesswissen und Kenntnis der Diskursgemeinschaft (Kenntnis der Kommunikationsziele innerhalb einer Fachgemeinschaft) an, dabei durchdringt das Wissen um die Diskursgemeinschaft alle anderen Kompetenzbereiche.

Das Schreiben hat im Fremdsprachenunterricht eine große Bedeutung, aber seine Rolle hat sich methodisch mehrfach verändert. Die Analyse der methodischen Literatur zeigt, dass dem Schreiben fast immer eine geringe Bedeutung beigemessen wurde. In der modernen Informations- und Kommunikationsgesellschaft wird aber das Schreiben als die zentrale Schlüsselkompetenz betrachtet. Deshalb ist das Problem des Schreibens und der Schreibkompetenz sehr aktuell für Didaktik des Fremdsprachenunterrichts.

Список використаних джерел

1. Bredel U. Didaktik der deutschen Sprache: ein Handbuch / U. Bredel, H.Günter, P. Klotz, J. Ossner G. Siebert-Ott (Hrsg.). – Paderborn et al.: Ferdinand Schöning, 2003. – S.171-270.
2. Dräxler H.-D. Rahmenrichtlinien für den Mittelstufenunterricht am Goethe-Institut / H.-D. Dräxler. – München: Goethe-Institut, 1996. – 116 S.
3. Gelb I.J. A Study of Writing / I.J. Gelb. – Chicago: University of Chicago Press, 1963. – 96 S.
4. Glück H. Schreiben in der Fremdsprache Deutsch // Texte schreiben im Germanistikstudium. – München: Iudicium Verlag, 1988. – S. 25-43.
5. Grabowski J. Schreiben als Systemregulation – Ansätze einer psychologischen Theorie der schriftlichen Sprachproduktion / J. Grabowski [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.prowitec.rwth-aachen.de/p-publikationen/band-pdf/band0/band0_grabowski.pdf. – Назва з екрану.
6. Grieshammer E. Zukunftsmodell Schreibberatung. Eine Anleitung zur Begleitung von Schreibenden im Studium / E. Grieshammer F. Liebetanz, E. Peters, J. Zegenhagen. – Schneider Verlag GmbH, 2012 – 287 S.
7. Vedral J. Forschung und Didaktik wissenschaftlichen Schreibens / J. Vedral. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.writersstudio.at/documents/PIOe_05_12_Vedral.pdf. – Назва з екрану.

***Анотація.** У статті проаналізовано психологічні, лінгвістичні, психолінгвістичні та дидактичні підходи до проблеми письма та розвитку компетенції письма на заняттях з рідної та іноземної мови. Охарактеризовано дихотомію говоріння – письмо як звукову аналогію, як норму та засіб комунікації та основні підходи до її вивчення, відмінності говоріння та письма як різних засобів комунікації. Значна увага у роботі приділена дидактичним аспектам письма.*

***Ключові слова:** письмо, писемне мовлення, компетенція в письмі, навчання рідної та іноземної мови.*

***Summary.** The article deals with the psychological, linguistic, psycholinguistic and didactic approaches to writing and writing competence development on the lesson of native and foreign language.*

It was revealed that linguists understand writing as a system of signs, in psycholinguistics writing is considered as a complex activity, process, which includes various aspects of language, firstly – the choice of lexical items and certain grammatical structures and also the organization of the text and its meaning.

Analysis of psychological theories showed that writing should be considered not only as a result of achieving certain human systems, but only in connection with other psychological processes – thinking, memory and more.

The dichotomy speaking – writing is characterized as a sound analogy, as a norm and a means of communication and basic approaches to its study, the differences of speaking and writing as various means of communication.

Considerable attention is paid in the didactic aspects of writing, including the problem of writing strategies, levels of mastery of writing as one of the types of speech activities and the general reasons of difficulties in mastering the writing competence are described, the different models of writing competence are described.

The made review of the basic theories of writing and analysis models should become a basis for further study of the problem of writing (didactic aspects), identifying features (compared to the native language) and specifying ways of mastering academic writing and overcoming difficulties in foreign language learning.

***Key words:** writing, written speech, writing competence, native and foreign language learning.*

Отримано: 7.07.2015 р.

СУБСТАНТИВНЫЕ БИНОМЫ В ИДИОСТИЛЕ ВИКТОРА СОСНОРЫ

Поэтический текст является сферой реализации экспрессивно-выразительных возможностей языковых единиц разных уровней. Для русской стихотворной речи XX-XXI веков характерно функционирование дефиснооформленных морфосинтаксических единиц «существительное – существительное», в данной работе именуемых нами субстантивными биномами (СБ), например, *платок-ширинка, лампа-жизнь, соловей-разбойник, хлеб-соль, родина-чужбина*. Основную часть СБ составляют сочетания, в которых один из компонентов выполняет роль определителя по отношению ко второму компоненту. Определяющий компонент сочетания в синтаксической науке традиционно именуется приложением – определением, выраженным именем существительным: *взгляды-присоски, январь-волшебник*. Приложение в составе СБ выполняет роль образного или необразного эпитета (*крошка-звонарик, борец-удалец; сосед-литературовед, наездница-бельгийка*), либо объекта сравнения в составе сравнительно-метафорической конструкции (*кружево-слово, ум-кузнечик*).

От СБ с определительными отношениями отграничиваем сходные по грамматической форме сочетания двух существительных с синонимическими компонентами (*грусть-тоска, путь-дорога*); сочетания с антонимическими компонентами (*триумф-провал, купля-продажа*); сочетания гипонимов, суммарное значение которых в языке передает значение гиперонима (*мать-отец – ‘родители’, хлеб-соль – ‘еда, угощение’*). В такого рода сочетаниях ни один из компонентов СБ не выполняет определительную функцию, в отличие от СБ, построенного по модели «определяемый компонент – приложение». Между элементами СБ с синонимическими и антонимическими компонентами, гипонимо-гиперонимическими отношениями, устанавливаются семантико-синтаксические отношения равноправия, а не отношения зависимости. Выделение главного и зависимого компонента в таких сочетаниях в большинстве случаев невозможно.

Исследование выразительного потенциала СБ как морфосинтаксических единиц поэтического текста включает в себя в том числе и их рассмотрение в идиостилевом аспекте. Одним из наиболее ярких идиостилей, в котором представлены почти все типы СБ с семантико-синтаксическими отношениями зависимости и равноправия, а также уникальные типы СБ, является идиостиль Виктора Сосноры.

Некоторые проблемы функционирования СБ в поэтическом тексте XX века и в отдельных идиостилях рассматривались в лингвопоэтических исследованиях В. П. Григорьева, И. И. Ковтуновой, О. Г. Ревзиной, Л. В. Зубовой, Н. А. Кожевниковой, Е. А. Некрасовой, Н. Н. Ивановой, Е.А. Скоробогатовой и других. Однако функционированию СБ в отдельных идиостилях в современном лингвистическом описании не уделяется должного внимания. Несмотря на определенное количество исследований, посвященных творчеству В. Сосноры (А. Арьев, В. Соловьев и др.) СБ в идиостиле данного автора до сих пор не являлись предметом специальных исследований.

Целью данной статьи является описание особенностей типов СБ, а также их функционирования в идиостиле В. Сосноры. СБ в поэзии Сосноры на фоне других идиостилей отличаются представленностью всех типов СБ, зафиксированных нами в поэзии XX-XXI веков, а также уникальных индивидуально-авторских сочетаний. Употребление СБ в идиостиле В. Сосноры сопоставимо с употреблением в идиостиле М. Цветаевой, однако данный идиостиль, в том числе и СБ, достаточно подробно описан во многих работах Л. Зубовой, О. Ревзиной и др.

В рассматриваемом нами идиостиле СБ с семантико-синтаксическими отношениями зависимости, составляющие основную группу всех СБ, представлены двумя основными группами, примерно равными в количественном отношении: сочетаниями с необразной или образной характеристикой и сочетаниями с метафорой-сравнением. Приложение, выполняющее роль образной или необразной характеристики, в составе СБ с семантико-синтаксическими отношениями зависимости определяет в основном одушевленные существительные (*невольник-сын, пауки-многоножки, суслики-свистуны, половцы-рабы, балбес-несмыслыш, девчонки-пижонки, композитор-чудак, псы-зубоскалы*). В некоторых случаях названия животных, выраженные стержневыми компонентами сочетания, подвергаются антропоморфизации: *паучата-хулиганы, птица-аскет, медведь-матадор, зверь-аристократ, мотылек-лунарик, плакальщица-чайка*. Неодушевленные предметы реже входят в состав СБ в качестве стержневых компонентов (*болванки-кругляши, ножки-двойни, перевертыши-снежинки, обноски-лапти, машинка-молчанка, скорлупка-пустышка, усы-полувенки*). Неодушевленные существительные, сочетаясь с определяющими компонентами сочетания, выраженными одушевленными существительными,

персонифікуються (*город-артист, нос-санитар, луч-разведчик, дикари-декабри, плагиатор-декабрь, тыл-отец, матушка-дубрава*).

СБ с характеризующим элементом в идиостиле В. Сосноры отличает использование в качестве приложений существительных, посредством которых передается признаковое значение через отношение к предмету, а сами определяющие компоненты могут быть заменены соответствующими относительными прилагательными: *еж-иглы* – ежовые иглы, иглы ежа, *соль-ступень* – соляная ступень, ступень из соли, *сталь-плетень* – стальной плетень, плетень из стали, *сталь-санаторий* – стальной санаторий (в данном случае возможна и актуализация переносного значения качественного прилагательного), *май-любовь* – майская любовь, любовь в мае, май – месяц любви, *рай-ресурсы* – райские ресурсы, *рай-бал* – райский бал, бал в раю, *кровь-хлеб* – кровавые хлеба. Для передачи значения определяющего компонента используются краткие формы прилагательных: *злат-зал, солян-столб*, а также усеченные слова: *косм-катастрофы* – космические, *библ-страсти* – библейские, *Див-война* – от *дивная* или *диво-война*. Некоторые из кратких прилагательных сближаются с окказиональным отадеквативным субстантиватом: *а может, Моцарт? Это ветр-картав...* (В. Соснора. «Венок Сонетов»). Определяющий компонент СБ в поэзии В. Сосноры в нескольких случаях выражен одной буквой: *У-кодекс, М-роза*. В первом случае под элементом *У*, вероятнее всего, подразумевается 'уголовный', а во втором – элемент *М* предполагает некоторый диапазон интерпретационных возможностей: *Всем в мире светит / месяц-мимоса, / а у кого ж распускается ус, / как черная М-роза?* (В. Соснора. «Кот-конвоир»). В определяющем компоненте *М* может быть заложено значение элементов, начинающихся буквой *м* (*мир, месяц, мимоза*), либо другое значение.

Эстетическая доминанта творчества поэта, отображающая «представление о «превосходстве метафоры над логикой»», влияет на семантическую структуру субстантивных сочетаний [1, 6]. СБ с метафорой-сравнением в идиостиле В. Сосноры характеризуются широким диапазоном степени «семантической прозрачности» признака сравнения, признака, по которому сравниваются определяемый компонент сочетания (субъект сравнения) и определяющий компонент (объект сравнения), что связано в первую очередь с особенностями самой метафоры в индивидуальном стиле поэта, в его приеме «соотнесения в стихотворении предметов, друг от друга удаленных» [6, 168]. Основанием для метафорического сближения субъекта и объекта сравнения, выраженных главным и зависимым компонентами сочетания, становится их внешнее сходство, базирующееся на впечатлениях от зрительного восприятия: *весло-меч, клюв-клин, луна-монокль, валы-рулоны, щиты-караваи, вермишелька-березка, сигаретки-маяки, губы-вишенки, прически-пальмы, очи-клюквы, хвосты-костры, кружочки-звезды, сабли-травинки* – общность формы, очертаний предметов; *капля-карлик, автобусы-гиппопотамы, валы-слоны* – размеры предметов.

Объединение компонентов в один СБ со сравнительно-метафорическими отношениями между компонентами может быть продиктовано сходством звуковых ассоциаций субъекта и объекта сравнения: *О каком композиторе-чудаке / плачет флейта-комарик?* (В. Соснора. «Вечер в лесу»), *Шел дождь-оркестр, – капли моих литавр...* (В. Соснора. «На холмах Эстонии»); ассоциациями в сходстве движения животных, выступающих в качестве объекта сравнения: *мысли-мышки* – мысли, бегающие, мелькающие, проносящиеся так быстро, как мыши; *мораль-улитка* – мораль, которую человек постигает медленно, как улитка; *мазурка-метель* – метель, кружащая, как мазурка.

Отдельная группа СБ в поэзии В. Сосноры характеризуется объединением элементов по индивидуально-авторским ассоциациям, возникающим «на основании «сближения слов, которые не имеют общей семной основы»» [4, 10] (перевод наш – Е.Б.), например, *снег-олово, ссадины-кораллы*. Признак сравнения, по которому объединяются два объекта в один СБ, не назван и подобные конструкции приближаются к сочетаниям, в которых «прямое обозначение реалии, не утрачивая своего конкретного значения, становится референтно мотивированной метафорой-загадкой» [5, 143]: *шепот-папоротник, статуя-метастаз, хутор-стеклышко*. Лишь в некоторых случаях в контексте дается некий намек на признак сравнения: *лишь сталь лица / и палец-бумеранг... / Листается / латынь моих бумаг!* (В. Соснора. «Воспоминанье») – палец, перелистывающий страницы, подобен бумерангу, возвращающемуся к исходной точке. В идиостиле В. Сосноры частотно реализуется одно из свойств морфосинтаксической конструкции СБ с приложением, а именно «ситуативность»: при определенных условиях, определенной ситуации, то или иное существительное вполне подходит как приложение, и, наоборот, при другой ситуации оно немислимо в этой роли по отношению к определяемому существительному» [7, 48].

СБ в составе генитивной метафоры, осложненной адъективным определителем, приводит к «взаимодействию метафоры и метонимии признака, при котором характеристика, предпола-

емая прямым обозначением, передается метафорическому» [5, 140]: *Так мало жить: / на колесах коней-колесниц, / да миражи / человеческих кактусов-лиц* (В. Соснора. «Дождь-декабрь»). Признак, заключающийся в сочетании *миражи кактусов* и имеющий прямое значение, метонимически переносится на метафорическое сочетание *миражи человеческих лиц*. Общий образ объединен субстантивной конструкцией *кактусы-лица*. «Совмещение метонимически выделенного признака объекта и образа создает впечатление взаимопроникновения двух реалий, каждая из которых мыслится самостоятельно существующей в ситуации текста» [5, 146]. Метонимические отношения, объединяющие два объекта в пространстве, присутствуют и между компонентами сочетания *кони-колесницы*.

Определению стержневого и зависимого компонентов в некоторых СБ с метафорой-загадкой способствуют грамматические показатели согласуемых в формах числа и рода прилагательных или глаголов: *В небе – нет неба. Август арктический или / оптический* *очи-обман. Ночь и туман*. (В. Соснора. «Бессмертье в тумане»).

Восприятие компонентов СБ, в котором мы выделяем *очи* в качестве главного компонента сочетания и наделяем его признаком *обманные, как обман*, противоречит грамматическому критерию, по которому прилагательное *оптический* в форме единственного числа определяет компонент *обман*, то есть *обман как очи*, а не *обманные очи*.

Аналогичный случай представлен в следующем фрагменте: *Лишь буква-миф о нем на горизонте / чуть-чуть читался*. (В. Соснора. «У моря»). Грамматические показатели мужского рода в глаголе *читался* указывают на стержневой компонент СБ – *миф*, значение всего сочетания должно восприниматься как *буквенный миф, миф из букв* или *миф как буква, миф подобный букве*, а не наоборот – *мифологическая буква, буква как миф*.

Повторяющийся стержневой компонент в разных СБ подчеркивает важность того или иного образа в поэзии автора, а различные определители способствуют его разноплановой характеристике: *месяц-мир, месяц-мироза, месяц-мироносец, месяц-безымянец; море-цепь, море-тать, море-муть; ночь-невидимка, ночь-поножовщина*. Повторяющийся в разных СБ определяющий компонент *невидимка* в идиостиле поэта тесно связан с образом ночи, *ночи-невидимки*. Невидимым предстает то, что скрывается под покровом ночи: *блеснет летучей мышью-невидимкой, / и снова – тьма, ни славы, ни суда...* (В. Соснора. «Исповедь Дедала»); *Темнота, тихо кругом, / лает пес, теплится час. / Невидимка-ангел крылом / овекает небо и нас*. (В. Соснора. «Гамлет и Офелия»); *Улетели пчелы и утки. / В небесах – невидимки-бесы*. (В. Соснора. «Осень в Михайловском»).

В поэзии В. Сосноры многочисленны случаи нейтрализации синтаксической позиции определяемого компонента и определяющего компонента (приложения), при которых «размывается граница между противопоставленными в языке семантическими разновидностями грамматической категории» [3, 195]. При этом контекст не способствует прояснению позиции главного и зависимого слова в СБ: *не разорвать повязку золотую, / не расправляется клеймо-кольцо...* (В. Соснора. «Заклинанья»); *О могучий Днепр Славутич! / Расколлот ты горы-камни...* (В. Соснора. «По мотивам «Слова о полку Игореве»»); *Эпос-иней голову глумил, / угасал как уголь грозный мозг...* (В. Соснора. «Отлинула сказку про меня»); *Имеющий стило, или стилет, / я – паруслист, с тел ста любовниц кожа...* (В. Соснора. «Возвращение к морю»).

Иногда сам контекст проясняет творческий индивидуально-авторский замысел автора, отобразив сам процесс поиска и отбора элементов субстантивного сочетания: *Животное и труженик. Неверно – / «раб творчества» или «избранник неба», / все проще: труд избранника-раба*. (В. Соснора. «Исповедь Дедала»). Субстантивное сочетание *труд избранника-раба* является найденным авторским смыслом, который постигался в предыдущей строке – «раб творчества» или «избранник неба». СБ *избранник-раб* семантически усложняется до сочетания *избранник неба – раб творчества*.

Встречаются также случаи нейтрализации различий между СБ с семантико-синтаксическими отношениями зависимости и СБ с семантико-синтаксическими отношениями равноправия. Например: *Миллионер и бедняк, не зевай! / Бард, изрыгающий гимны-слова...* (В. Соснора. «Фантазии совы»). Значение сочетания *гимны-слова* можно трактовать как СБ с метафорой-сравнением (*гимны, состоящие из слов, или слова, которые являются гимнами, слова как гимны*), либо как СБ, компоненты которого образуют суммарное понятие, гиперсему (*гимны и слова*).

СБ с равноправными семантико-синтаксическими отношениями между элементами в поэзии В. Сосноры представлены всеми типами сочетаний: сочетаниями с синонимическими компонентами (*полусны-кошмары, восход-заря, путь-дороги*); сочетаниями с антонимическими компонентами (*шепот-крик*), создающими оксюморонные сочетания (*хутор-дворец, старушенца-мальчишка, стариканца-девчонка*); сочетаниями согипонимов, образующими сочетания-гиперсемы (*ручки-ножки, хлеб-соль, сады-огороды, злато-серебро, комары-мухи, яблоны-сливы*).

Звуковая близость существительных часто становится основанием для их объединения в одну субстантивную конструкцию (*лучик-ключик, носик-песик*). Паронимические отношения между разными компонентами стихового ряда, в том числе и между компонентами СБ, характерны для поэзии В. Сосноры (*рыбешка-рабешка, вечер-червь, зверь-изверг, дом-дым, двор-дворец*), в некоторых случаях объединяют компоненты СБ с метафорой-загадкой (*циркуль-целитель, петух-петарда*), или связывают компоненты СБ с нейтрализованной позицией определяемого и определяющего (*равенство-радость, кривляний-кровей, ценитель-цербер*).

В идиостиле В. Сосноры ярко представлены меронимические отношения, при которых компоненты СБ воспринимаются как целое и его части, холоним и партоним, (*дубы-коряги, улицы-квартилы*); соотносятся как разные (в большей или меньшей степени равноправные) части единого антропоморфного целого – как партоним с партонимом, но в своей совокупности не составляют определенного (завершенного) единства (*плечи-ключицы*); являются самостоятельными объектами и сопологаются в пространстве в непосредственной близости, образуя своеобразное микространство (*кони-колесницы, гнезда-ласточки птиц*); создают определенное событийное пространство: *Обитают люди, / властвуют, свистят, / слезками льются, – / а лошади стоят. // Колесницы-войны, / конюшни-огни, / ипподромы-вопли / совсем не для них.* (В. Соснора. «Урок рисования»). В таких сочетаниях речь идет «о двух объектах, представляющих различные фазы события либо объединенных местопребыванием, причинно-следственными связями» [2, 454]: *колесницы-войны, конюшни-огни, ипподромы-вопли, овации-сцены*. Данный тип сочетаний зафиксирован нами лишь в идиостиле В. Сосноры. Восприятие некоторых предметов в пространстве в качестве меры характерно для поэзии В. Сосноры и отражено в некоторых СБ с приложением: *Краны / придвигают кубы-штабеля / к лесорубам* (В. Соснора. «Июль в Закарпатье»); *урна-мера для звезд златожелтых* (В. Соснора. «Жизнь моя»).

СБ в идиостиле В. Сосноры представлены сочетаниями, являющимися реализацией бинарных оппозиций (*вдох-выдох, календарные солнце-луна*), а также сочетаниями, передающими знаковый комплекс (*знак «сердце-стрела*»).

Поэт значительно расширяет возможность употребления собственных имен в составе субстантивных сочетаний, используя их в качестве объекта сравнения (*скрипка-Руфь, мир-Крит*), апеллируя к компонентам с обобщенным значением (*телефоны-лафонтеры, ангелы-Вийоны*).

В поэзии В. Сосноры представлено нетипичное использование антропонимов в составе СБ: *Все после – критских лавров ароматы, / Геракл и паутинка Ариадны, / Тезея-Диониса маета, / Плутарха историческая лира / о быко-человеке Лабиринта, / чудовище по кличке Минотавр.* (В. Соснора. «Исповедь Дедала»). Сочетание с СБ *Тезея-Диониса маета* отсылает к мифологическому сюжету и является не просто обозначением мифологических персонажей, а воссоздает картину мифологического сюжета, связанную со взаимодействием персонажей, обозначенных антропонимами *Тезей* и *Дионис*. Вертикальное соположение других сочетаний с онимами (*Геракл и паутинка Ариадны; Плутарха историческая лира; о быко-человеке Лабиринта; чудовище по кличке Минотавр*) уточняет пространственные рамки описываемых событий.

Использование СБ в индивидуальном стиле В. Сосноры имеет некоторые грамматические особенности. Топонимные компоненты в составе отдельных СБ не склоняются: *Киев-городу, Новгород-моста*. Автор образует окказиональные существительные, созвучные второму компоненту СБ (*скрыпицы-лицы, губицы-устрицы*), или создает родовой коррелят потенциально возможного, но отсутствующего в языке существительного (*птиц-заика, чайк-реанимат, мечтатель-будд*), или устаревшую форму (*юница-чтица*).

Субстантивные биномы в поэзии В. Сосноры представлены всеми типами субстантивных сочетаний (всеми видами СБ с семантико-синтаксическими отношениями зависимости, СБ с семантико-синтаксическими отношениями равноправия). Помимо представленных типов сочетаний, идиостиль В. Сосноры характеризуется индивидуально-авторскими типами конструкций, не характерными для других идиостилей XX-XXI веков. В качестве определяющих компонентов автор использует существительные, посредством которых передается признаковое значение через отношение к предмету. СБ с метафорами-сравнениями отражают общую направленность поэтики В. Сосноры, состоящую «в увязывании несовместимого» [1, 9], что проявляется в ряде сочетаний с метафорой-загадкой и сочетаний с нейтрализованной позицией определяемого и определяющего компонентов. Частотность и разнообразие СБ в идиостиле поэта позволяет охарактеризовать их как одну из грамматических доминант данного поэтического идиостиля.

Перспективой исследования является изучение субстантивных биномов в других поэтических идиостилях, а также сопоставительное изучение субстантивных биномов разных поэтических систем.

Список использованной литературы

1. Арьев А. Певчий ястреб (О стихах Виктора Сосноры) / Андрей Арьев // Соснора В. Последняя пуля: Стихотворения. – СПб : Издательская группа «Азбука-классика», 2010. – С. 5–16.
2. Кацнельсон С. Д. Категории языка и мышления: Из научного наследия / Соломон Давидович Кацнельсон. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 864 с., ил.
3. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис / Ирина Ильинична Ковтунова. – М. : Наука, 1986. – 206 с.
4. Кононенко В. І. Лінгвопоетичні виміри сучасного текстотворення / В. І. Кононенко // Мовознавство. – 2014. – № 4. – С. 313.
5. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке / В. П. Григорьев, Н. Н. Иванова, Е. А. Некрасова, О. И. Северская. – М. : Наука, 1994. – 271 с.
6. Соловьев В. Вторая книга поэта / Владимир Соловьев // Нева. Ежемесячный литературно-художественный и общественно-политический иллюстрированный журнал. – 1965. – № 12. – С. 166–169.
7. Цыганенко Г. П. Приложение в современном русском языке : дисс. ... канд. филол. наук / Галина Павловна Цыганенко. – Сталино : Б.и., 1953. – 216 с.

Анотація. Статтю присвячено розгляду субстантивних біномів у ідіостилі Віктора Соснори. Описуються основні типи субстантивних біномів із семантико-синтаксичними зв'язками залежності та із семантико-синтаксичними зв'язками рівноправності, а також ті типи, що вирізняють дану поетичну систему серед інших ідіостилів XX-XXI століття.

Ключові слова: поетичний текст, морфосинтаксична одиниця, субстантивний біном, прикладка, ідіостиль, Віктор Соснора.

Summary. The article deals with peculiarities of functioning of substantival binomials as morphosyntactic units of poetic text in V. Sosnora's individual style. Substantival binomials expressiveness in the present individual style is researched. The aim of the article is to describe peculiarities of substantival binomials functioning in V. Sosnora's individual style. Substantival binomials in Sosnora's poetry differ from other individual styles of the XX-XXI centuries. There are all types of substantival binomials typical for the XX-XXI centuries poetry in Sosnora's individual style: different types of substantival binomials with dependent semantic and syntactic relations and independent semantic and syntactic relations. Apart from these morphosyntactic substantival constructions, V. Sosnora's individual style is characterized by individual types of constructions which are not peculiar to other individual styles of the XX-XXI centuries. The author selects nouns in apposition which deliver attributive meaning via the relation to an object. Substantival binomials with metaphor and simile reflect common orientation of V. Sosnora's poetics lying in uniting of incompatible notions which we can observe through the examples of metaphorical riddles and constructions with a neutralized position of the noun in apposition and the attributed component. Meronymycal components is a characteristic of V. Sosnora's individual style. In this case components of a substantival binomial are perceived as a whole and its parts. Some of V. Sosnora's substantival binomials represent universal binary oppositions and sign-oriented complex. Substantival binomials frequency and diversity in V. Sosnora's individual style are characterized as one of its grammatical dominances.

Key words: poetic text, morphosyntactic unit, substantival binomial, noun in apposition, individual style, V. Sosnora.

Отримано: 23.07.2015 р.

ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ АРХЕТИПІВ САМОСТІ, ПЕРСОНИ І ТІНІ В РОМАНАХ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ» Й ДЖ. ФОЕРА «ВСЕ ОСВІТЛЕНО»

Невичерпним джерелом для літератури завжди були і є міфологічні й біблійні образи, сюжети, світоглядні ідеї. Аналізуючи літературознавчі розвідки, можна констатувати, що архетипну критику як методологічний підхід активно застосовують для дослідження глибинної семантики художнього тексту та виявлення архетипних основ людської душі. Адже, як зазначав К. Юнг, у підсвідомості знаходить свій сховок архаїчний досвід людства, що вкарбовується в генетичну пам'ять і визначає поведінку і мислення людини сьогодні [5, 215-241].

Проблема архетипів є багатовекторною і вивчається різними науками: психологією (К.-Г. Юнг), філософією (Г. Башляр), філологією (Н. Фрай), міфологією (Дж. Кемпбелл), культурологією (Р. Жірап) і літературознавством, що акумулює досвід усіх зазначених наук (М. Еліаде, К.-П. Естес, Е. Мелетинський). В українському літературознавстві концепцію архетипів для аналізу художніх творів у своїх працях використовували Л. Дербеньова, Н. Зборовська, М. Моклиця, А. Нямцу, С. Павличко, Я. Поліщук та інші.

Досліджуючи проблему самоідентифікації людини в полі впливу і проєкції архетипів, вважаємо за необхідне звернутися до декодування архетипу Самості й дотичних до нього архетипів Персона і Тіні на матеріалі досліджуваних нами романів.

Саме архетип Самості посідає ключове місце в теорії К. Юнга. Це «центральний архетип», або, як зазначав К. Юнг, «самодостатність, внутрішня цілісність, яка прагне до гармонії і не терпить самообману» [цит. за: 4, 201-202]. Самість, за К. Юнгом, – це внутрішній баланс між свідомістю і несвідомим, досягнення якого забезпечує цілісність і єдність особистості, можливість її гармонійного розвитку [3]. Іншими словами, самість – це та ж сама ідентичність, яка, за термінологією швейцарського психоаналітика, досягається у процесі індивідуації, тобто самоідентифікації. Саме в досягненні людиною своєї самості-ідентичності психоаналітик бачить мету життя кожної окремої людини, адже тоді досягається сенс життя і цілісність душі.

Зауважимо, що архетип Самості як єдність і гармонія свідомого і безсвідомого вже за своєю суттю є амбівалентним. Тому, за В. Лейбіним, він описується в термінах антиномії: «Самість охоплює чоловіче і жіноче, світле і темне, духовне і хтонічне (матеріальне)» [3]. З іншого боку, сам процес ідентифікації передбачає інтеракцію з іншими архетипами особистісної структури, найчастіше з Персоною і Тінню. Ці архетипи за своєю суттю протистоять Самості, а подекуди можуть і витіснити її. Так, архетип Тіні є втіленням негативних сторін, що присутні в кожній людині і продукує зазвичай етносоціальні стереотипи. Персона – це соціальний конструкт, те, що людина показує зовні й те, що сприймають інші [2]. Архетип Персона К. Юнг також називав Маскою, що створювала ілюзію необхідної в соціальному плані, але не автентичної ідентичності. Тому Персона протистоїть Самості, часто блокуючи процес індивідуації, що може загрожувати втраті цілісності людської сутності [2].

К. Юнг неодноразово говорив про взаємодію літератури і психології, вважаючи, що архетипи яскраво проявляють себе в різних образах і абстрактних символах у художніх творах, дозволяючи людині почувати «голос усього людства» [6, 74]. Більше того, будучи пов'язаними з процесами індивідуації, вони через «голос всього людства» допомагають індивідові почувати й внутрішній голос його Я як унікальної особистості й частинки етнічної, національної чи світової спільноти.

Тому, беручи до уваги функціональні характеристики та особливості архетипу Самості і Персона, ми вважаємо, що в досліджуваних нами творах свого виразного змісту вони досягають через концепт «Ім'я». Саме ім'я того чи іншого героя, що виражає належність його до конкретного роду і служить символічним джерелом трансляції сенсів етнохарактеру, виражає есенціалістське значення цих архетипів. Ім'я є значимим ідентифікатором як на особистісному, так і на національному рівнях процесу самоідентифікації, що й підтверджують романи О. Забужко й Дж. Фоера. Хочемо зазначити, що в цьому контексті, зважаючи на амбівалентність архетипу Самості, ми розглядатимемо ім'я як абстрактно-символічний знак у такій дуальній єдності:

- ім'я як приналежність до роду/ етносу – національна ідентичність;
- ім'я як відображення самості чи персона – досягнута/недосягнута особистісна ідентичність.

Так, фабульне полотно роману О. Забужко «Музей покинутих секретів» та Дж. Фоера «Все освітлено» зображає історію трьох поколінь. Такий авторський вибір фабульної рамки творів дозволяє проаналізувати наслідково-відтворювальний етнохарактер та вплив ментального просто-

ру на самоідентифікацію героїв. Яскрава типологічна спільність, яку спостерігаємо між романами, виявляється в наданні героям імен, що несуть у собі глибокий символічний зміст і стають ідентифікаторами їхнього Я. О. Забужко й Дж. Фоер визначають ідентичність персонажів через ракурс належності як до певної родини, так і до етнічно-національної групи, тобто простежується ментальний, ідентифікаційний корінь людини.

Так, протагоніст О. Забужко носить ім'я воїна УПА Адріяна, якого його бабуся колись кохала, але доля якого йшла пліч-о-пліч із долею її сестри Гелі. Від самого початку роману письменниця надає особливого значення цьому імені: її герой, шукаючи історичну правду про життя своєї родички Гелі Довган, цікавиться й вибором такого неординарного імені для нього: «І все-таки, чому я Адріян?... Якимось незатишно думати, що я цього вже не дізнаюся. Що вже нема кого спитати» [1, 387]. Таке героєве незнання не випадкове, а свідомий авторський хід, щоб показати розірваний зв'язок часів, перервану ідентичність, яку намагається відновити протагоніст.

Як виявилось, це ім'я дала йому його бабця Ліна, сестра Гелі. Вона наполягла на цьому імені для свого внука. Як усвідомлює згодом сам Адріян, бабця хотіла, «щоб це ім'я було в родині <...> Щоб воно належало до нашої родини, – так, як мав би до неї належати той, хто його носив» [1, 666]. У такий спосіб, його бабуся намагалася виправити те, що не сповнилося, зберегти присутність того Адріяна, вилітаючи його ідентичність в ментально-психічний ген їхньої сім'ї. Так ім'я набуває символічного значення і навіть магічної сили. З одного боку, воно є пам'яттю про людину, яку любили і яка віддала своє життя за краще майбутнє інших. З іншого боку, з іменем воїна Адріяна протагоніст Адріян успадковує частково і його ідентичність: нездійснену любов Адріяна-воїна та Гелі, але тепер уже любов Адріяна й Дарини, і його загострене відчуття справедливості. Він, як і той, чиє ім'я (тобто, й ідентичність) перейняв, тепер відчуває ту неабияку відповідальність за кохану жінку, яку мусить берегти так, як, на жаль, не вберіг його прототип, сні якого він снів і навіть голос якого знав у тих снах: «буду стріляти, коли прийдуть» [1, 655]. Більше того, у спадок з ім'ям і розумінням того, чиє воно, він отримує також знання себе, що допомагає скласти до купи розпорошену цілісність свого «Я»: «Це – коли тобі стає пугатері не засцяти прийняти батьківський спадок у повному обсязі <...> Потрібні роки й роки, щоб стати сином, – самої біології тут недосить...» [1, 664]. Як показує О. Забужко, з ім'ям і тим глибинним змістом, яким воно як символ володіє, розкривається героєві важливість здобуття Самості. Вона полягає у підтриманні цілісності свого духовного і фізичного Я, а також у розумінні своєї належності не тільки до роду, але й до нації.

Аналогічну функцію і символічне навантаження передає ім'я Сафран у романі Дж. Фоера «Все освітлено». Повне ім'я молодого американця, протагоніста роману – Джонатан Сафран Фоер. Із Книги родоводу, який вівся рабином, дізнаємося, що ім'я його діда, історію порятунку якого він хоче дізнатися, також Сафран, як і ім'я його предка, від якого вівся родовід. Отже, це ім'я в романі передає родову ідентичність, що сприймаємо синонімічною до національної ідентичності. Зауважимо, що юдеї, як ніхто інший, зберігають чистоту своєї нації, її автентичність: минуле – невіддільна частина сьогодення і майбутнього в юдейській культурі. Якщо в українському романі письменниця говорить про розірваність зв'язку часів і втрату діахронної ідентичності, спричинену як історичними подіями, так і вибором людей не повертатися в минуле, то американський письменник показує, наскільки важливим минуле завжди було для його нації і як пам'ять зберігали, записуючи і родовід, і сні, і різні, навіть дрібні, події з життя спільноти. У романі «Все освітлено» Дж. Фоер висловлює думку, що нашу ідентичність зумовлюють наші батьки, а їхню – їхні, і так аж до Бога. Ця ідея співзвучна з уявленням К. Юнга про архетип Самості як Божественну повноту душі, «image Dei» – образ Бога [4, 202]. «У воді я побачив обличчя мого батька, а те обличчя побачило обличчя свого батька і так далі, і далі, віддзеркалюючи початок часів, аж до обличчя Бога, за Чиїм образом ми створені» [7, 41], – було записано в Книзі снів жителів містечка Трачімбрід (сучасна Волинь).

Водночас ім'я, окрім того, що може виступати ідентифікатором людської сутності, також має силу змінювати ідентичність людини. Це є іншою, дуальною властивістю цього знака, що часом служить у романах відображенням не так Самості, як Персони або Тіні. У цьому випадку, як показують письменники, ідентичність залишається недосягнутою. Однак для такого героя автори завжди залишають можливість самоідентифікації, що бачимо на прикладах Бухалова з роману О. Забужко і діда Алекса в романі Дж. Фоера.

Уже саме прізвище свого героя О. Забужко вибирає з досить виразною негативною конотацією – Бухалов. І саме воно позначає цього героя в романі, хоча при звертанні до нього інші герої використовують його ім'я по батькові – Павло Іванович. Як результат, таке двояке найменування вже певною мірою свідчить про дві ідентичності, які борються в ньому. Його усиновив ще немовлям агент КГБ Бухалов, оскільки рідна мама вчинила самогубство, залишивши хлопчика сиротою. Дитина з новим іменем своїх прийомних батьків так чи інакше прийняла й ідентичність,

яку це ім'я давало – син шанованого службовця, ветерана, мав відповідати йому і за сутністю, і за духом. Тому хлопчик виховувався в дуже суворох умовах, адже батько прагнув зробити з нього гідну собі заміну: «Мене ростив, щоб зліший був...» [1, 776].

Це ім'я прирекло Павла Івановича на життя, яке для героя перетворилося на «штрафбат» [1, 766]. Він ніс його як покарання за те, що рідні батьки загинули, бо боролися із системою, а він, за іронією долі, став її частиною, приречений жити чужим життям: «Павло Іванович, – якось трудно мені тепер це вимовляти, знаючи, що він зовсім не Іванович, і, можливо, навіть не Павло: сіре, як гебешний костюм, ім'я враз позбавляється живого носія» [1, 739]. Прийнята з іменем ідентичність завжди йшла врозрід із ідентичністю успадкованою, хоч і неусвідомленою. Виховуючи хлопця злим, старший Бухалов не зміг заглушити в ньому справедливості і людяність, що були притаманними його батькам – Адріянові і Леї. Тому Бухалов-син так і не відкрив справи на матір Дарини, хоча «зверху тиснули», але «тут вже я сам, з власної ініціативи...» врятував молоду жінку і її дочку [1, 775]. Проте, середовище, у якому він виховувався, стало звичним і рідним, а чужа ідентичність була зручною маскою для інших. Бухалов прийняв правило, за яким його виховував батько: «Не думати» [1, 774]. Він так і робив, оскільки боявся Тіні, якою було його минуле й справжня ідентичність: син єврейки, яка зрадила Велику країну, перейшовши на сторону ворога – бандерівців. Ім'я цього героя феноменально висвітлює архетип Персони (Маски): чужа ідентичність Бухалова посіла місце його автентичної ідентичності. Але письменниця імплікує можливість повернення автентичної ідентичності Бухаловим у тому випадку, якщо він знайде сили не відмовитися від свого минулого, а прийняти його. Адже від Тіні втекти неможливо.

Імена в романі Дж. Фоера «Все освітлено» привертають увагу своїм магнетизмом і поляризацією архетипних смислів. Дж. Фоер, як і О. Забужко, через ім'я відображає не тільки національно-родову належність, але й увиразнює іншу властивість імені – впливати і визначати, певною мірою, характер, світогляд, долю свого носія. Остання властивість імені транслює сенси архетипу Персони і Тіні на противагу і в боротьбі з архетипом Самості. Тобто ім'я як передає автентичну ідентичність, так і стає можливістю зміни/заміни її на іншу. Якщо Бухалов приречений історичними обставинами й долею бути носієм чужого імені й, відповідно, ідентичності, то герої Дж. Фоера вибрали іншу ідентичність. Водночас письменник зображає руйнівні наслідки, які ця зміна несе для душі людини, що назавжди втрачає гармонію і цільність.

Так, Алекс на початку свого роману, оповідачем якого він є, знайомить читача зі своєю сім'єю. Герой говорить про те, як він пишається тим, що його ім'я, як і ім'я його тата і діда, – Александр. Вони є старшими в роді, і тому, як вважає Алекс, це ім'я «дає нам величезну честь» [7, 5]. Герой пишається тим, що є родом з Одеси, бо за словами діда – це найкраще місце на Землі. Проекція концептуальних смислів архетипу Самості на ім'я героїв має в романі засадниче значення для розкриття проблеми самоідентифікації в її антропологічному вимірі, втілюючись аналогічно в національному підсвідомому, як юдеїв, так і українців. І для Джонатана, і для Алекса ім'я акумулює духовно-культурний континуум їхніх націй – свідчить про ідентичність людини, родовий корінь, який забезпечує відчуття причетності до роду, до автентики.

Подорож до Трачімброта змінює все для Алекса. Герой дізнається, що його дід був родом зовсім не з Одеси, а з Колкі, сусіднього з Трачімбродом селища. Історія діда, як і його ідентичність, визначається тепер хронометром – «До війни» і «Після». До війни він був Елі, який мав кохану дружину Анну і сина, а ще найкращого друга Гершеля. Він був щасливий, сповнений любові і довіри. Але, як зазначив дід, «Хто знав? <...> Хто знав, що ми жили на краю голки?» [7, 244]. У ніч, коли прийшли німці, життя втратило всі свої сенси: не було більше ніяких цінностей, не було більше віри в Бога чи в те, що все обійдеться, а було прагнення врятуватися. Елі зробив вибір: на вимогу німця вказати на єврея, він вказав на свого найкращого друга Гершеля. І він урятувався. Однак, Елі більше не був Елі, а став Александром, родом з Одеси. Нове ім'я дало нову ідентичність, яка так і не прижилася на місці справжньої. Він покинув своє родинне місце, але його Тінь була завжди з ним: «Мої привиди не тут <...> Вони на внутрішній стороні моїх повік» [7, 246]. Тінь діда була його пам'яттю і болем, що забрали можливість бути щасливим знову, залишивши йому натомість лише одне відчуття – сум.

Змінивши ім'я, він викреслив зі своєї сутності ідентичність щасливого Елі, а прийняв нову – ідентичність одесита Александра, сповнену суму й болю. Але тільки тепер дід усвідомив, що цю чужу ідентичність він передав також своїм синові й онуку, зробивши всіх нещасними, позбавивши їх любові. Дж. Фоер намагається зрозуміти причину модифікації сутності людини, що зрелася свого імені. Вона, як свідчать авторські імплікації, пов'язана з онтологічною неспроможністю фікції забезпечити справжність, дати відчуття своєї автентичності. Персона Александра замінила сутність Елі. Але сповідь виправила помилку, повернула ідентичність, а з нею – і любов, адже він зумів примиритися з минулим, зі своєю Тінню.

Отже, можна висновувати про наявну типологічну подібність в українському і британському романах: використання письменниками імені як своєрідного ідентифікаційного маркера у процесах національної та особистісної самоідентифікації людини, у її ідентифікаційному сприйнятті себе та у сприйнятті її ідентичності «Іншим», і як художнього прийому для оприявлення глибинних змістів архетипів Самості, Персони і Тіні.

Список використаних джерел

1. Забужко О. Музей покинутих секретів : [роман] / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2009. – 832 с.
2. Каліна Н. Основні архетипи і процес їх індивідуалізації [Електронний ресурс] / Н. Каліна // Психотерапія. – Режим доступу : <http://westudents.com.ua/glavy/81023-osnovn-arhetipi-protse-h-ndivduats.html>
3. Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу [Електронний ресурс] / В. Лейбин. – Режим доступу : <http://vocabulary.ru/dictionary/881/word/identichnost>
4. Хьелл Л. Теории личности (Основные положения, исследования и применение) / Л. Хьелл, Д. Зиглер. – СПб. : Питер Пресс, 1997. – 608 с.
5. Юнг К. Г. Анима и анимус / К.Г. Юнг // Очерки по психологии бессознательного. – М. : Когито-Центр, 2010. – С. 215–241.
6. Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философий / К.Г. Юнг. – М. : Медиум, 1994. – 327с.
7. Foer J.S. Everything is illuminated / J.S. Foer. – N.Y. : Houghton mifflin company boston, 2002. – 289 p.

Стаття присвячена компаративному аналізу художнього втілення архетипів Самості, Персони і Тіні в контексті проблеми самоідентифікації в українському та американському романах. Архетип Самості розглядається в антиномічній взаємодії з архетипами Персони і Тіні, його зміст розкривається через концепт «Ім'я». Здійснюється аналіз типологічних збігів у розкритті вказаної проблеми на ідейно-тематичному і поетикальному рівнях творів.

Ключові слова: архетип, самоідентифікація, типологічний збіг, компаративний аналіз, О. Забужко, Дж. Фоер.

Summary. *The article focuses on the comparative analysis of the archetypes of the Self, the Persona and the Shadow in the context of self-identification in the novels of the Ukrainian author O. Zabuzhko – «Museum of Abandoned Secrets» and the American writer J. Foer – «Everything is Illuminated». The research exposes the archetype of Self in its antinomic correlation with the archetypes of the Persona and the Shadow revealing its inner meaning via the concept of «Name». Name in the analyzed novels transfers an individual essence of its bearer and transmits certain features of the ethnic character of his/her nation. It also can serve as a «mask» for a hero in their social life. The researcher suggests that the idea of a name can carry significance through the process of self-identification on personal, ethnic and national levels. Name is considered as a dual sign that represents: a) belonging to the family/ethnic group – national identity; b) the features of Self or Persona – achieved/non-achieved personal identity. The author of the article analyses typological similarities in the realization of this theme on the thematic and poetical levels of the novels as well as defines intentional direction of the issue from comparative perspective. One of the vivid typological similarities between the novels is that the names of the heroes extrapolate a deep symbolic meaning and become the identifiers of their I. At the same time the refusal of the name or its change leads to the loss of identity for the heroes. Both novels show it as the first step to modification of one's essence or inner I. The article implies that Persona (a mask) is a fiction that will never give a person a feeling of one's completeness, unity, and identity. The past – historical and personal – is shown as the Shadow which the heroes should reconcile with to be able to gain their Self.*

Key words: archetype, self-identification, typological similarity, comparative analysis, O. Zabuzhko, J. Foer.

Отримано: 14.08.2015 р.

ПАРАЛЕЛІЗМ ЯК ФІГУРАЛЬНИЙ ПРИЙОМ ОРГАНІЗАЦІЇ ЕПІТЕТНИХ СТРУКТУР У ВІРШОВАНОМУ ТЕКСТІ

У поетичних текстах модернізму відбувається якісне оновлення епітетної структури, значною мірою через залучення різноманітних фігуральних прийомів. Архітектонічна варіативність епітетних структур, їхнє розміщення у вірші, семантичні відтінки тісно пов'язані з синтаксичною організацією тексту, в якому ці епітетні структури функціонують. О. Покровська відзначає, що «модерністський текст характеризується яскравою синтаксичною специфікою [...]. Саме в синтаксисі в першу чергу реалізуються основні принципи мистецтва ХХ ст.» [9]. Оскільки «важлива роль синтаксису в створенні модерністського тексту очевидна» [9], що в свою чергу свідчить про актуалізацію фігуральних прийомів, то аналіз особливостей побудови епітетних структур в аспекті фігуральної організації тексту є досить продуктивним.

Необхідність дослідження фігуральних прийомів організації епітетних структур зумовлена відсутністю спеціальних наукових розвідок, присвячених означеній проблемі. На сьогодні знаходимо лише поодинокі звернення до проблеми фігуральності епітетів у тексті. М. Іванова звертає увагу на функціонування епітета в «еліптичній окличній конструкції речень» [6, 14]. Проте, матеріал дослідження М. Іванової дещо обмежений жанром памфлету. Я. Кравцов постпозицію епітета відносно означуваного слова у ліричних побутових піснях пов'язує з інверсією, яка «надає словосполученню (епітетній структурі. – І.В.) забарвлення архаїчності чи простонародності, посилює дію, яка передається» [7, 61]. Плеонастичний характер епітетних структур з «постійними» і «тавтологічними» епітетами розглядає Г. Хазагеров і відносить такі епітетні структури не до тропіки, а до фігур [13, 6]. На плеонастичність «епітетних конструкцій з повторами того самого кореня в означенні й в означуваному слові» звертає увагу О. Грабовецька: «Такі кліше-дублети, у яких образність спричинена явищем плеоназму, мають досить сильний стилістичний заряд» [3, 83]. На сучасному етапі вивчення епітета найчастіше до проблеми фігуральності епітетної структури звертається В. Москвін. Прийом дистанціювання епітета через вставку між частинами епітетної структури В. Москвін пов'язує з фігурою тмезису; «абстрагування епітета з пропуском означуваного слова» автор називає «анаколуфом», а епітетний ланцюжок співвідносить з ампліфікацією [див.: 8, 32]. Наукову зацікавленість проблемою фігуральності епітетної структури проявляє С. Губанов [див.: 4]. Щоправда, дослідник не завжди визначає певні архітектонічні розміщення епітета як фігуральний принцип їхньої будови. На необхідності вивчення фігуральних прийомів організації епітетних структур наголошує О. Волковинський: «сучасне вивчення епітета не може обійтися без пильного розгляду фігуральності епітетних структур. Варто звернути увагу на особливості епітетних структур не лише в аспекті інверсії, але й подвоєння, паралелізму, риторичних фігур (запитань, вигуків, звернень), тмезису, хіазму та ін.» [1, 66]. Попри досить цінні розвідки щодо архітектонічно-композиційної побудови епітетної структури, представлені наразі в працях з епітетології, більшість із них є досить фрагментарними. Проблема фігуральності епітетної структури залишається гостроактуальною і потребує ґрунтовного й масштабного дослідження.

На особливу увагу заслуговує паралелізм, який серед фігуральних прийомів організації епітетних структур у вірші відзначається високою продуктивністю. Універсальний характер фігури паралелізму підкреслив Дж. Хопкінс: «Поетична техніка, а можливо, ми будемо праві якщо скажемо, що і техніка мистецтва в цілому, зводиться до принципу паралелізму. Структура поезії знаходиться в безперервному паралелізмі» [14, 84]. Розглянемо особливості епітетних структур, організованих за принципом паралелізму у віршах М. Волошина і В. Свідзінського. Художнє мовлення цих поетів відображає загальні тенденції становлення модернізму. До того ж, у їхніх поетичних текстах фігура паралелізму відіграє важливу роль. В. Соколова зазначає: «Більшість творів В. Свідзінського побудовані на основі образного паралелізму, в цьому він продовжує традицію української поезії» [11, 287]. Паралелізм сприяє організації динамічних і часто діалектичних образів М. Волошина. Серед фігуральних варіантів розташування епітетних структур у вірші ця фігура в текстах обох поетів виявляється домінуючою.

Архітектонічно принцип паралелізму епітетних структур у віршах втілюється в двох проявах: паралелізм епітетних структур з прямим порядком частин (з препозитивними епітетами) і паралелізм епітетних структур з оберненим порядком частин (із постпозитивними епітетами). Перший різновид переважає: в поезіях М. Волошина фіксуємо 331 вірш такого фігурального типу, що становить 67,3 % від загальної кількості віршів з паралелізмом епітетних структур; у поезіях В. Свідзінського – 107 віршів (81,1 %).

Епітетні структури, організовані за принципом паралелізму, вступають у різні смислові відношення, що сприяє виникненню асоціативної співвіднесеності між ознаками. У вірші М. Волошина «*И красный май сплелся с кровавой Пасхой*» [2, т. 1, 343] паралелізм епітетних структур підкреслює зіставлення ознак «*красный*» – «*кровавой*». Епітети семантично зближуються за ознакою червоного кольору, що одночасно визначається у творі як колір революції й колір крові. Наближення ознак за кольором провокує імпліцитне зближення понять, з якими співвідносні ці ознаки. Революція і кров потрапляють в одне асоціативне поле. Паралельне розташування частин двох епітетних структур у вірші стає архітектонічним виразником двох різних площин, чужорідних одна одній: з одного боку – весна і свято Христового Воскресіння, з іншого – криваві наслідки «червоного травня», страждання і смерть. Спільна, щоправда багатогранна, ознака «червоний» об'єднує ці два світи, перемішує у страшній коловерті. Зіштовхуються «*красный май*» і «*кровавая Пасха*», події страшного розп'яття наче воскресають. Тільки тепер жертв і крові не злічити, тисячі гинуть за ілюзорну ідею, яка до воскресіння не приводить – «*Но в ту весну Христос не воскресал*» [2, т. 1, 343].

Фігуральна організація епітетних структур за принципом паралелізму у вірші В. Свідзінського «*Кожный засохлий листок кольким докором од тебе*» [10, 142] підкреслює ті тонкі смислові паралелі між осіннім вмиранням природи і згасанням почуттів, які відчуває ліричний герой. Паралелізм сприяє наближенню асоціативних полів епітетних структур, епітети «*засохлий*» і «*кольким*» стають маркерами однієї якості в різних її проявах. Недаремно, епітетні структури «*засохлий листок*» у поетичному творі передують епітетна структура «*мертвого листя*». Ознаки «*засохлий*» і «*мертвого*» стають контекстуально синонімічними. «Колькі» докори свідчать про вмирання почуттів героїні. Отже, паралельне розміщення епітетних структур у вірші увиразнює образні зіставлення в поезії В. Свідзінського.

Розміщені за принципом паралелізму епітетні структури часто вступають в антиномічні відношення. У віршах М. Волошина «*Горечь рассвета и сладость смерти*» [2, т. 1, 132], «*Небесных обликов в зеркалах земных вод*» [2, т. 1, 217], «*Небесных сфер и адовых кругов*» [2, т. 2, 47] паралелізм увиразнює протиставлення ознак «*горечь*» – «*сладость*», «*небесных*» – «*земных*», «*небесных*» – «*адовых*». У першому з названих віршів епітетні структури увиразнюються за рахунок оксюморонного характеру поєднання означальної й означуваної частин – «*горечь рассвета*», «*сладость смерти*». У вірші «*Небесных сфер и адовых кругов*» протиставлення відбувається через актуалізацію внутрішньої форми означуваних слів: сфера як поняття тривимірне й об'ємне протиставляється колу – двовимірному, обмеженому в просторі. Так до художніх паралелей потрапляють імпліцитно присутні в тексті поняття духовного простору, свободи, вибору і тісноти й обмеженості, що співіснують у космосі й складають ґрунт людського існування.

Емфатизації епітетних структур сприяє паралелізм у вірші В. Свідзінського «*В білих шапочках темний пліт*» [10, 178]. Паралелізм розташування епітетів увиразнює їхню контрастність, що сприяє створенню мальовничої поетичної замальовки.

В окремих випадках паралелізм організовує епітетні структури, обидві частини яких перебувають в антиномічних відношеннях з частинами іншої епітетної структури: «*Немая ночь сменила шумный день*» [2, т. 2, 245], «*Крізь попіл ночі, крізь полум'я днів*» [10, 184]. Фігуральність у таких випадках стає архітектонічним засобом вираження контрасту між певними образами.

Фігуральна організація епітетної структури за принципом паралелізму може слугувати засобом семантичного злиття її складових у вірші. Паралельне розташування епітетів «*Жгучий*», «*Жаркий*», а також звукова анафора, що їх об'єднує, у вірші М. Волошина «*В жгучий полдень жарким летом*» [2, т. 1, 16] увиразнює зближення ознак за семантикою і відтворює ритм запальної південної мелодії. Мотив трагічної втрати людиною сакральної пам'яті акцентується повторенням наближених ознак через паралельне розміщення епітетів у вірші «*Сорваны цепи, оборваны звенья*» [2, т. 1, 39]. Паралелізм епітетних структур у вірші В. Свідзінського «*Милый голос, кохане ім'я*» [10, 73] архітектонічно посилює зближення ознак й сприяє цілісності образу героїні. Відношення контекстуальної синонімії виникають між паралельно розташованими епітетами у вірші «*В глубину надъ глухой мли*» [10, 151]. Ознаки «*глубоку*» і «*глухой*» об'єднуються семантикою чогось насторожливо-невідомого, моторошного, а повторення цієї семантики в паралельно розміщених епітетах підкреслює динаміку наближення нічного мороку.

Б. Томашевський однією з функціональних особливостей фігури паралелізму відзначає те, що «паралелізми не тільки повторюють, але й здійснюють деякий рух. Інколи цей рух співпадає з тематичним нагнітанням» [12, 279]. Цю тезу яскраво ілюструє вірш М. Волошина «*В дальних тучах быстро бьются крылья огненных зарниц*» [2, т. 1, 106]. Розміщення за принципом паралелізму усіх трьох епітетних структур вірша ритмічно посилює динаміку твору, передає характер швидкого танцю на честь бога Аполлона.

Привертають увагу й такі випадки паралельного розташування епітетних структур у вірші, коли одні й ті ж епітети поєднуються з різними означуваними поняттями: «*Земным богам земные храмы строя*» [2, т. 1, 120], «*Дождливые ночи, дождливые дни*» [2, т. 2, 213], «*Г довга ніч, і довга самота*» [10, 138], «*Сині метелики, синій день*» [10, 90] та ін. Такий паралелізм, що охоплює архітектонічний і лексичний рівні, слугує засобом зближення різних понять через одну й ту ж ознаку. Це призводить до накладання асоціативних полів епітетних структур і до виявлення ключових образів.

Підвищеною емпатичністю відзначаються паралельні епітетні структури з постпозитивними епітетами. «Постпозитивні епітети, підкріплені прийомом синтаксичного паралелізму, сприяють створенню певного ритмічного малюнку, що посилює експресивність усієї фрази» [5, 15]. Увиразнюють ритміку вірша епітетні структури, в яких лексично тотожні означувані слова («*Минуты чудные! Минуты вдохновенья!*» [2, т. 2, 210]), або інверсійні епітети («*Г час далекий, і земля далека*» [10, 292]). За умови тотожності означуваних понять в епітетних структурах, епітети стають виразниками багатогранної якості, що притаманна поняттю в різних його проявах. Повторення однієї ознаки в інверсії робить її більш виразною й експресивною.

Через паралелізм інверсійних епітетів у віршах М. Волошина і В. Свідзінського часто простежується градація ознаки. У вірші М. Волошина «*Сквозь окна вечера синее свод ночной*» [2, т. 1, 27] розміщення епітетів архітектонічно увиразнює послідовні переміни у вечірньому пейзажі, який набирає нічних барв. У вірші «*Мечтам всех троп, сомненьям всех дорог...*» [2, т. 1, 123] через градацію ознаки відбувається зіставлення означуваних понять: для мрій відведені лише стежки – манливі, але малозвідані й нелегкі, а для сумнівів – широкі дороги, стоптані соотнями, але задалегідь визначені.

Між інверсійними епітетами паралельних епітетних структур нерідко виникають антиномічні відношення. У вірші М. Волошина «*Жизни жёлчь и смерти мёд*» [2, т. 1, 112] протиставлення виникає як між семантикою означуваних слів, так і між семантикою епітетів. Одночасно антиномічними відношеннями характеризуються й частини кожної епітетної структури. За таких умов ознака однієї епітетної структури тяжіє до означуваного іншої епітетної структури, що сприяє об'єднанню обох епітетних структур у багатогранну цілісність зі складними зв'язками між компонентами. Така фігуральна організація якості підкреслює складність зв'язків між світами, на перехресті яких опиняється ліричний герой. Відношення контрастності виникають між інверсійними епітетами паралельних епітетних структур у вірші В. Свідзінського «*Запах меду і дим гіркий*» [10, 205]. Така організація епітетних структур увиразнює неоднозначність почуттів ліричного героя, поєднання туги й радості одночасно, спричинене нерозділеним коханням. У вірші «*Верх чорний, спід білий, а крило одно*» [10, 238] всі три епітетні структури розміщені за принципом паралелізму з інверсійним розташуванням означальних частин. Перші два епітета поєднані семантикою антонімії, а третій – має семантику єдності. Таким чином, ознака третьої епітетної структури виконує об'єднуючу роль для двох попередніх і символізує прагнення ліричного героя поєднати світи минулого й теперішнього.

У поетичних текстах паралелізм стає ефективним засобом організації епітетних структур у віршах і відіграє важливу роль в емпатизації як епітетних структур, так і тексту загалом. Паралелізм епітетних структур дозволяє співвіднести ознаки й виявити між ними відношення різного характеру: наближення, зіставлення якостей, протиставлення, градацію. Характер динаміки якості допомагає виявити мотивний вектор поетичного твору, а також розширити асоціативне поле художнього образу. Розташування епітетних структур за принципом паралелізму призводить до актуалізації лейтмотивних домінант, сприяє ритміко-інтонаційній цілісності вірша, створює емоційно-експресивну основу для виявлення смислових нюансів поетичного тексту.

Список використаних джерел

1. Волковинський О. Поетика епітета : монографія / Олександр Волковинський. – Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин О. В., 2011. – 350 с.
2. Волошин М. Собрание сочинений : в 10 т. / сост. и подгот. текста В. П. Купченко, А. В. Лаврова ; коммент. В. П. Купченко / Максимилиан Волошин. – М. : Эллис Лак, 2000 – 2010.
3. Грабовецька О. С. Епітетна конструкція у художньому перекладі (на матеріалі української та англійської мов) : дис. ... канд. філол. наук. : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Грабовецька Ольга Сергіївна. – Львів, 2003. – 201 с. – Бібліогр.: с. 176–201.
4. Губанов С. А. Эпитет в творчестве М. И. Цветаевой : семантический и структурный аспекты : дис. ... канд. филол. наук. – 10.02.01 «Русский язык» [Електронний ресурс] / Губанов Сергей Анатольевич ; Самарский государственный университет. – Самара, 2009. – 234 с. – Режим доступа: http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=294

5. Гусева Л. В. Эпитеты в сонетах Шекспира / Гусева Л. В. // Проблемы стилистики и перевода. – Смоленск : Изд-во Смоленского гос. пед. ин-та, 1976. – С. 3–18.
6. Иванова М. М. Эпитет в сатирической публицистике XIX в. (на материале литературных и политических памфлетов П.-Л. Курье) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10664 «Романские языки» / М. М. Иванова. – М., 1970. – 25 с.
7. Кравцов Я. Я. Эпитет в лирических бытовых песнях / Я. Я. Кравцов // Эпитет в русском народном творчестве / редакц. коллегия В. П. Аникин, Н. И. Кравцов, Ф. М. Селиванов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 57–66. – (Фольклор как искусство слова. Вып. 4).
8. Москвин В. Русская метафора. Очерк семиотической теории / В. П. Москвин. – [Изд. 2-е. перераб. и доп.]. – М. : ЛЕНАНД, 2006. – 184 с.
9. Покровская Е. Особенности синтаксиса русского языка в модернистском тексте (на материале эссе М. И. Цветаевой «Наталья Гончарова») [Электронный ресурс] / Елена Покровская // Русский язык. – 2001. – № 7. – Режим доступа: <http://www.relga.sfedu.ru/n61/rus61.htm>
10. Свідзінський В. Є. Твори : у 2 т. / вид. підготувала Елеонора Соловей / В. Свідзінський. – К. : Критика, 2004. – Т. 1. Поетичні твори. – 584 с.
11. Соколова В. Інтонаційна своєрідність поезії В. Свідзінського / Вікторія Соколова // Творчість Володимира Свідзінського: Зб. наук. пр. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2003. – С. 284–313.
12. Томашевский Б. В. Стилистика [2-е изд., испр. и доп.] / Б. В. Томашевский. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1983. – 288 с.
13. Хазагеров Г. Г. Функционирование фигур и тропов в «Слове о полку Игореве» и «Задонщине» / Хазагеров Г. Г. // Филологические науки. – 1990. – № 3. – С. 3–12.
14. Hopkins G. M. Poetic Diction (1865) / G. M. Hopkins // The Journals and Papers, ed. H. House. – London : Oxford University Press, 1959. – P. 84.

***Анотація.** У статті розглянуто особливості епітетних структур, організованих за принципом паралелізму у віршах М. Волошина і В. Свідзінського. Детально проаналізовано функціональні можливості паралелізму в організації епітетних структур у віршах і встановлено, що паралелізм сприяє якісному оновленню епітетної структури, розширенню асоціативного поля художнього образу, актуалізації лейтмотивних домінант, ритміко-інтонаційній цілісності вірша, відіграє важливу роль в емпатизації як епітетних структур, так і тексту загалом.*

***Ключові слова:** вірш, епітетна структура, модерністський текст, паралелізм, фігура.*

***Summary.** The qualitative updating of epithet structure is typical for the poetic texts of modernism, largely because of involvement of different figurative techniques. Special attention is paid to parallelism which is marked by high productivity among figurative techniques of organization of epithet structures in a verse. The article deals with peculiarities of epithet structures, organized on the principle of parallelism in poems by M. Voloshyn and V. Svidzinsky. The artistic speech of these poets represents general tendencies of modernism, and figure of parallelism plays an important role in their poetic texts. It is found out that the principle of parallelism of epithet structures in poems is architectonically incarnated in two forms: parallelism of epithet structures with the direct order of parts (with prepositive epithets) and parallelism of epithet structures with the reverse order of parts (with postpositive epithets). Functional possibilities of parallelism in organization of epithet structures in poems by M. Voloshyn and V. Svidzinsky are analyzed in detail. It is determined that parallelism becomes an effective means of organization of epithet structures in poems and plays an important role in emphatization of both epithet structures and a text on the whole. Parallelism in organization of epithet structures allows to correlate characteristics and identify relations of different character between them: approaching, comparison of qualities, contrasting, gradation. The character of dynamics of quality helps to clarify motif vector of the poetic work and also extend an associative field of artistic image. Location of epithet structures on the principle of parallelism leads to actualization of leitmotif dominants, assists rhythmic and tonal integrity of the poem, provides emotionally expressive basis for understanding semantic nuances of the poetic text.*

***Key words:** poem, epithet structure, modernist text, parallelism, figure.*

Отримано: 4.07.2015 р.

ОСОБЛИВОСТІ МОДЕРНІСТСЬКОГО ЕПІТЕТОТВОРЕННЯ

Філологічне вивчення епітета вкрай рідко спрямовано на визначення особливостей формування і функціонування цього тропу в залежності від історично-культурної доби загального розвитку чи літературно-художньої системи, яку епітет репрезентує. Автори поодиноких розвідок намагаються з'ясувати «таємниці поступального розвитку образотворчих і виразних засобів» [24, 134], взаємозалежність принципів епітетотворення від еволюційних етапів словесного мистецтва, домінуючі диференційні та типологічні ознаки епітетних систем конкретних хронологічних періодів. У визначених аспектах стійку й дещо автономізовану царину складає хіба що фольклористика, у якій переважає жанровий підхід до вивчення епітета. Стосовно ж літературної творчості доводиться констатувати той факт, що зацікавленість епітетом часто звужується концентрацією уваги на персоніфікованому об'єкті дослідження. Без сумніву, такі роботи теж є вельми важливими і необхідними для концептуальних та теоретичних побудов.

Що ж до вивчення особливостей епітета в аспекті принципів етапів розвитку словесного мистецтва, то бібліографія наповнюється лише декількома опублікованими працями. Епітет як основний засіб збагачення колористичної культури класицизму привернув увагу Ю. Снежкова, стаття якого стала однією з перших в означеному плані [24]. Далі, Н. Жданович репрезентувала типологію індивідуально-авторських епітетів на матеріалі поетичних текстів першої половини ХІХ ст. [10]. Мовленнєво-функціональні аспекти визначили спрямування дисертаційних досліджень Л. Шутової [28] і Н. Манієвої [18], що присвячені, відповідно, епітету в українській поезії 20-30-х рр. ХХ ст. та в російській поезії другої половини ХХ ст. Епітет доби «срібного століття» став об'єктом наукових зацікавлень О. Мурашової [19]. Ґрунтовне дослідження структурних типів і стилістичних функцій епітета в мові англійської художньої літератури ХХ ст. провела Л. Турсунова [26]. Стаття О. Волковинського [5] присвячена вивченню особливостей алітераційного епітета як одного з добірних показників поезики символізму (на матеріалі польської, російської, української поезії).

Вивчення епітета, що відіграє помітну роль в окремих творах і в творчості деяких представників модернізму, має довшу бібліографічну низку. Важливими і цікавими науковими спостереженнями й висновками наповнені праці М. Айвес [31], Л. Зубової [11], О. Сидоренко [23], Л. Горницької-Пархонюк [8], Я. Юнга [32], Н. Серебреннікової [21], Л. Воронової [7], О. Балової та О. Павленко [30] та інших.

Загалом вивчення особливостей епітета доби модернізму скеровано не стільки на визначення сутності поняття та його теоретичного осмислення, скільки на ілюстрацію специфіки авторського сприйняття через епітет. Наявність зазначених праць дозволяє робити певні узагальнення і спонукає до подальших наукових пошуків у ділянці вивчення особливостей епітетотворення доби модернізму. Задля їх ефективного втілення варто визнати епітет самодостатнім елементом у художньо організованому текстовому просторі.

Тому знову й знову погоджуємося з твердженням О. Веселовського: «Якщо я скажу, що історія епітета є історією поетичного стилю в скороченому виданні, то це не буде перебільшенням. І не тільки стилю, але й поетичної свідомості від її фізіологічних і антропологічних початків та їхніх виражень в слові – до їхнього закріплення в ряди формул, що наповнюються змістом наступних суспільних світобачень» [4, 59]. Поряд із цією думкою органічно може розташуватися заклик Т. Гундорової до «текстуального трактування літератури й літературного процесу» [9, 50]. Поєднання цих двох думок на сьогодні вже отримує ознаки загальності. Та навіть думки, що вже визріли, не знімають проблемності ситуації, а лише наближають до постановки і розв'язання назрілих питань. Отже, для того, щоб скласти історію поетичного стилю в усій можливій повноті, належить скласти, насамперед, історію епітета, підкреслимо – текстуальну історію епітета.

Задля досягнення такої мети варто з'ясувати деякі аспекти історичного й теоретичного осмислення епітета. До такого зацікавленого спрямування також підштовхує природа і характер практики епітетотворення доби модернізму.

Варто наголосити на тому, що саме по собі означення (прикметник чи інша граматична форма) ніколи не може бути власне епітетом. Фактично, поняття «епітет» у поширеному вжитку є доволі умовним, оскільки за такого його використання нехтується складний механізм виникнення структури, яка поєднує означення й означуване. Є всі підстави для відстоювання тези про те, що не існує епітета без означуваного поняття так само, як і не існує визначення якості поняття без епітета. Особливого звучання ця думка набуває в світлі концепції Ф. де Соссюра про двосторонність знаку [25], загальної теорії симетрії та паралелізму Р. Якобсона [29], структурної антропо-

логії К. Леві-Строса та його вчення про дуальні структури [15], ідей Г. Сивоконя про «назване, ознаку і ланцюг ознак» [22, 262], універсалізації структурного принципу повернення Ю. Лотмана [16].

Оперуючи терміном «епітет» варто пам'ятати, що мається на увазі текстове утворення обов'язкової двохкомпонентної структури, до складу якої входять означення й означуване. Це дуже жорстка архітектонічна та семантична конструкція. Коли ж відбувається штучне розщеплення структурних складників, отримуємо лише набір ознак абстрактного характеру чи каталог понять без якісної характеристики.

Саме по собі означення якості чи номінація прикмети не передбачає створення епітетної структури. Не можна апіорі стверджувати, що означення «срібний» є епітетом. За умови, що це атрибутивне позначення стане часткою структури «срібний злиток», можемо констатувати радше утворення логічного означення, ніж епітетної структури. Однак і включення означення до певної структури не завжди є достатнім для того, щоб з максимальною точністю констатувати переконливе визначення тієї чи тієї конструкції. Якщо, наприклад, зустрінемо це словосполучення в певному контексті («срібний злиток душі»), то зможемо відчуті посилення умовності й асоціативності, актуалізацію внутрішньої форми на рівні мікрообразу. За такого контексту означення через актуалізацію внутрішньої форми стає вже часткою епітетної структури.

Тому перелік граматично оформлених прикмет («заплакани», «конгломератна», «сніжний» тощо) ще не забезпечує умовно-художнього виділення ознаки поняття. Доки означення не поєднається з означуваним в певному текстуальному втіленні, важко стверджувати, чи маємо справу з логічно-буквальним атрибутом поняття, а чи вказана характерна прикмета дозволяє перевести означуване в царину естетично ціннісного. Тобто, у сполуках на кшталт «заплакани діти», «конгломератна інтеграція», «сніжний січень» виділені означення не створюють епітетних структур, оскільки вказані прикмети мотивовані необхідністю логічної конкретизації понять. Та наведені означення можуть стати епітетами в дуально організованій структурі, між складниками якої посилюватимуться тонкі асоціативно-умовні зв'язки.

Усі граматичні форми, що забезпечують потенційне позначення якості, ознаки, властивості (прикметник, прийменник, займенник, прикладка тощо), варто розглядати як епітетні носії, тобто як потенційні епітети. «Ознакою в художньому творі є все, що пояснює, наділяє якістю назване» [22, 264]. Ця думка Г. Сивоконя своєрідно перегукується з дещо категоричним твердженням В. Маяковського: в поезії «все епітет» [29, 127]. Та все ж, епітетом чи, краще, елементом епітетної структури потенційні носії прикмет можуть стати лише в конкретному художньо-текстовому втіленні.

Звернімось до прикладів з поетичних текстів В. Кобилянського, у яких наведені вище означення є складниками епітетних структур. У поезії «Знов вечір настав» епітетні носії стають елементами епітетних структур: «Крізь віття, дрімливе і темне, // Од місяця світло вкрав // І кинув узори таємні // На килим заплаканих трав» [14, 60]. Поєднання означення «заплаканих» з поняттям «трав» акцентує не логічне виокремлення явища з-поміж подібних, а радше ліричні та художні особливості неповторної реальності, що створюється автором. Це положення підтверджується відсутністю «заплаканих трав» у «Словнику епітетів української мови» [див.: 1] й у «Словнику асоціативних означень іменників в українській мові» [див.: 3].

Ще одна досить оригінальна епітетна структура зустрічається в «Заклику» В. Кобилянського: «Ми підем стрімкими стежками, // Що в'ються наче серпантини // В уборах тіні, // Що забруквані думками // Конгломератної людини, // Що нас ведуть до світочей, // Що скидують пільму з очей» [14, 108]. Маємо яскравий доказ того, що на початку ХХ ст. молодий речник українського модернізму тонко відчув: у майбутньому людству доведеться стрімко пройти стежками, бруківка яких стане трагічною матеріалізацією різноманітно-суперечливих ідей та гасел. І лише наприкінці ХХ ст. заговорять про конгломератну культуру. Зрозуміло, що її творцем виступає така ж конгломератна людина. Однак ще й сьогодні епітетна структура, запропонована В. Кобилянським, не має ознак сталості та широкого вжитку, таке поєднання ознаки і поняття досі не зафіксоване в жодному словнику епітетів чи асоціативних означень.

Продовжуючи думку А. Рембо про те, що завдяки метафорі змінюється світ, можемо стверджувати: теургічна природа епітетотворення доби модернізму знайшла реалізацію не лише у вербальному оформленні, але й у модифікації та урізноманітненні реальності, яку зазвичай називають об'єктивною.

Поетик набір предметів, понять, що можуть отримувати прикметні характеристики є все ж обмеженим, вирішальна функціональна роль у процесі якісного розширення діапазону добірних ознак відводиться епітетним структурам. Комбінування елементів таких структур є умовно нескінченим. Наприклад, «сніжний» в асоціативних вимірах тяжіє до понять предметного і природного походження: *вершина, зима, місяць, південь, погода, ранок* [див.: 3]. «Словник епітетів української мови» розширює понятійний ряд, у якому фігурує означення «сніжний»: *гора, даль,*

день, завірюха, зима, поле, ранок, руки, слово, сосна, стежка, холод [див.: 1]. Та попри це, характер поєднань залишається той самий. А ось логічно не керований дух поета призводить до несподіваних (з точки зору традиційного сприйняття) епітетних структур: «*То я... Мій вільний дух // Під крилами беріз // На лоно сонних трав // Посіяв сніжний сум*» [14, 62]. Означення «*сніжний*» зберігає певну предметно-фізіологічну спрямованість, але унікально зливається з умовно-абстрактною характеристикою емоційно-психологічного стану людини. Означення й означуване міняються функціональними атрибутами, семантично доповнюючи одне одного. «*Сніжний сум*» навіть бурхливий уяві не вдається опредметнити чи пластично оформити. Ця епітетна структура мотивована не пошуком логічно-пізнавальних відповідників, а радше – магією звуків. Означення й означуване утворюють дуальну структуру, архітектонічна нерозривність елементів якої гарантується монофонічною («*С*») й поліфонічною («*Ж*» і «*С*», «*Н*» і «*М*») алітерацією. Звуки-скріпи в епітетній структурі «*СНІЖНИЙ СУМ*» переводять усю конструкцію в сугестивну площину. Епітетна структура набуває ознак теургічного і сублимаційного утворення.

Можна зауважити, що різноманітне й інтенсивне комбінування складників епітетних структур рано чи пізно вичерпає словесні ресурси. І теза про нескінченність процесу творення епітетних структур є перебільшеною чи навіть хибною. Та з подібними твердженнями абсолютно не збиралися погоджуватись представники модернізму. Коли відчувалося, що варіативність комбінування означення й означуваного наближалась до формально-сислової вичерпаності, модерністи (здебільшого поети) активно звертались до оказіональних утворень. Так, звичне для свідомості українця «липове дерево» має 835 асоціативних реакцій-означень. Найчастіше липа сприймається як «висока 117, пахуча 113, зелена 106, велика 74, квітуча 61, струнка 42, красива 35, стара 34, молода 23, товста 22, широка 21...» [3, 146]. Постійна невдоволеність існуючими варіантами штовхає майстрів слова до невпинних і нових пошуків унікальних варіантів поєднання означення й означуваного. У поетичній свідомості В. Свідзінського липи стають явищем художньої вартості завдяки залученню до епітетної структури оказіонального означення: «*В тіні алей, глибоких і пустинних, // Блукає тихо промінь осяйний, // Увечері рояля звук сумний // Не будить лип широковерховинних*» [20, 19]. Поетом знайдено варіант епітетної структури поза межами вже існуючих словесних формул. Отже, теургічне право на визначення остаточної кількості і семантичної спрямованості епітетних структур поет залишав за собою.

Епітетна структура ґрунтується на двох основних типах відносин між означенням і означуваним: 1) щонайтійсніша семантична «співпраця» між складовими частинами та 2) прихована семантична ворожість чи протиставлення. Наведені вище приклади епітетних структур можна розглядати як ілюстрації першого типу зв'язку між означенням і означуваним. Що ж до другого типу, то говоримо про таку модифікацію епітетної структури як оксиморон. Епітетні структури, особливо починаючи з доби модернізму, все виразніше тяжіють до складних структурно-семантичних утворень, дуальна організація яких є запорукою різкої зміни тривіальності на оригінальність. Так, М. Вороний поєднує в епітетній структурі означення й означуване, окрема семантика яких опирається не на подібність, а на протилежність. Та попри це структурні елементи належать до однієї цілісності й взаємозбагачуються: «*Навіщо гамір цей? Чого хотять вони? // Який їх ідеал? Лад космополітичний? // Дарма! У відповідь лиш дзвонять кайдани // І стогоном гуде концерт цей хаотичний!*» [6, 36]. Буквальна семантична логіка спонукає до уявлень про те, що концерт є впорядкованим і чітко організованим дійством. М. Вороний зіштовхує звичну семантику означення й означуваного між собою.

У подібних епітетних структурах одразу зростає питома вага асоціацій, алюзій і ремінісценцій. Ці процеси нагадують дію за теорією арки, яку вперше спробував визначити Леонардо да Вінчі. Аркова міцність створюється завдяки двом слабостям, через те що «арка будівлі складається з двох четвертин круга, кожна з цих четвертин круга є досить слабкою, сама по собі намагається впасти, але оскільки одна заважає падінню іншої, то слабкість обох четвертин перетворюються в міцність єдиного цілого» [17, 50]. Художня виснаженість, кваліст, невиразність поняття і його ознаки перетворюється під впливом теургічної діяльності митця-модерніста на естетично дієву та експресивну конструкцію. Неочікуване за формальною логікою поєднання семантики ознаки та семантики поняття призводить до формування своєрідного кульмінаційного центру, від якого спрацьовує двохвекторне збагачення смислу, кероване як у бік поняття, так і в бік означення.

Актуалізація діалогічної природи епітетної структури відбувається через нові комбінації означень і означуваних понять – це відштовхування від попередніх й одночасна підготовка ґрунту для наступних. Зовнішня простота епітетної структури модерністського генезису лише прикриває набагато складнішу її внутрішню організацію.

Текстовий симбіоз означення й означуваного призводив до створення нової структурно-семантичної одиниці через неочікувану актуалізацію внутрішньої форми, оказіональне поєднання якості та поняття. Утворювалось щось на кшталт «фрази-об'єкта» (Ж.-П.Сартр), розчлену-

вання структурних елементів якої призводило до повного знищення новоутвореної цілісності. В асоціативно-семантичному сприйнятті епітетна структура доби модернізму ставала трьохкомпонентною: семантика означуваного поєднується (та не зливається чи розчиняється остаточно) з семантикою означення, призводячи до нового семантичного утворення, що співвідноситься з нескінченим асоціативним потенціалом внутрішньої форми. Така троїстість структури ґрунтувалась на магії одивненого поєднання поняття та не властивих йому якостей. Це стало запорукою зворотного впливу (досить інтенсивного) епітетних структур на читацьку свідомість, а завдяки їй – на навколишній світ.

Художня дієвість епітетних структур доби модернізму тісно пов'язана з одивненням, що помітно виразне результати творчо-активної діяльності митця-теурга. Те, що називають експресивністю епітета варто номінувати емпатичністю епітетної структури. Акцент уваги доцільно перенести на «вісь відносин» – семантичну кульмінацію, що утворюється між означенням і означуваним. В епітетній структурі не може нівелюватися роль половин, за кожною закріплюється певний семантичний статус: є носій номінативності (поняття й одночасно означуване) і носій якості (означення). Злиття номінативності та якості ймовірно в антономазії, яка й набуває широкого поширення в художньо-словесній практиці модернізму. Прикладом слугують вірші П. Карманського: «Як Лорелай, блакитноока фея, / Життям ідеш розмріяна, жагуча» [13, 298]. Антономазія посилює алюзивні пошуки, стимулює намагання відновити дуальність епітетної структури в процесі декодування – своєрідної гри «загадки-здогадки». У такій своєрідній грі поет є на панівних ролях (принаймні – попервах), він пропонує правила та умови, запрошує потенційного читача (слухача) до діалогу. Діалогічність епітетної структури проявляється також в дієвому рецептивному процесі. Читач «перевіряє» автора, погоджуючись (приймаючи) або не погоджуючись (не приймаючи) ті чи ті епітетні структури. Прихована дуальність епітетної структури все одно спонукає читача до її співвіднесення з «навколишнім середовищем» [15, 146], з контекстом і загальною природою художньої реальності.

Отже, найсуттєвіша ознака епітетотворення доби модернізму – програмна налаштованість на одивнення. Епітет стає ланкою масштабних процесів: «Та легкість вірша, про яку часто говорять у зв'язку з Пушкіним і пушкінською школою, пояснюється саме цією семантичною скромністю епітета» [2]. У добу модернізму легкість вірша зникає саме через втрату епітетом не лише семантичної, але й архітектонічної скромності. Модерністський епітет волає про самотність, оригінальність, намагається навіть заступити чи витіснити саме поняття.

Характерним прикладом може бути зіставлення механізмів епітетотворення у назвах двох поетичних збірок – «Зів'яле листя» І. Франка і «Сонячні кларнети» П. Тичини. У І. Франка епітет дійсно висуває на передній план одну з прикмет, що є звично-властивою складовою самого поняття. Тобто, листя може бути зелене, свіже, пожовкле (до речі, часто у Т. Шевченка) й, нарешті, зів'яле. Ці міркування підтверджуються даними «Словника асоціативних означень іменників в українській мові», за яким означення «зів'яле» до поняття «листя» займає шосту позицію активності (40), поступаючись означенням «зелене 146, жовте 108, опале 75, осінне 74, пожовкле 43» [3, 146]. Очевидно, що епітетна структура «зів'яле листя» орієнтована на впізнавання, а не на здивування. Про таке загальне спрямування поетичного слова збірки говорять й франкознавці [див.: 12]. Отже, І. Франко не прагнув подолання семантичної скромності епітета і не бажав відмовитися від легкості вірша.

Зовсім інакше «працює» епітетна структура «сонячні кларнети». За матеріалами «Словника асоціативних означень іменників в українській мові» [див.: 3] означення «сонячний» є асоціативно наближеним до 90 понять, найактивніше поєднуючись з такими: ранок (135), південь (129), погода (127), день (125), літо (102), галявина (101), поляна (101). Досить часто означення «сонячний» поєднується з предметними номінаціями, наприклад: квартира (21), кімната (11), кабінет (7), палац (2), аудиторія, будинок, ваза, ванна, коридор, хата, цех тощо. На перший погляд, П. Тичина ніби пішов торованим шляхом – означення (сонячні) + найменування предмета (кларнети). Та насправді епітетна структура «сонячні кларнети» позбувається семантичної скромності, є налаштованою не на впізнавання, а на одивнення. І авторові, і читачеві важливіше «дати відчуття речі як бачення, а не як впізнавання», «пережити створення речі» [27, 63]. Поєднання окремо звичних і прийнятних означення «сонячні» та означуваного «кларнети» у фразі-об'єкті викликає здивування, стимулює численні асоціативні звернення в бік як одного, так й іншого структурного елемента. Створюючи епітетну фразу-об'єкт і відчуваючи себе теургом, поет komponував окремі елементи за своєрідним сакральним і магичним ритуалом.

Наведені теоретичні міркування щодо специфіки епітетних структур і текстуально деталізована історія епітета модерністської доби дозволяє підвести певні підсумки. Епітетні структури модерністської генези мають досить стійкі ознаки: 1) тяжіння до нерозривної єдності означення й означуваного; 2) втрата епітетною структурою семантичної та архітектонічної скромності; 3)

розщеплення через епітетну структуру типового індивідуальним; 4) принципова налаштованість епітетної структури на одивнення.

Звернення до механізму епітетотворення доби модернізму дозволяє актуалізувати теоретичну парадигму, акцентувати домінуючі ознаки модерністського метатексту. Повнота вирішення наріжних питань текстового вивчення модернізму в аспекті епітетотворення вимагає багатовекторності (тобто, не лише ретроспективного і перспективного уточнення) пошукових процесів: 1) у бік «нульової поетичної структури»; 2) порівняння з особливостями епітетотворення попередніх літературних епох (наприклад, бароко, романтизм, реалізм тощо); 3) внутрішньо системні порівняння епітетних структур, що репрезентують різноманітні гілки модернізму (наприклад: акмеїзму і футуризму); 4) розгляд індивідуально-унікальних епітетних систем, що є основними складниками загального епітетного лексикону доби; 5) перспективний погляд у бік наступних етапів літературного процесу, що прийшли на зміну модернізму.

Список використаних джерел

1. Биби́к С. П. та ін. Словник епітетів української мови / С. П. Биби́к, С. Я. Єрмоленко, Л. О. Пустовіт; За ред. Л. О. Пустовіт. – К. : Довіра, 1998. – 431 с. – (Словники України).
2. Брик О. М. Ритм и синтаксис (материалы к изучению стихотворной речи) [Електронний ресурс] / О. М. Брик // Новый Леф. – 1927. – № 4. – Режим доступу: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3232.html>
3. Бутенко Н. П. Словник асоціативних означень іменників в українській мові [наук. ред. А. Є. Супрун] / Н. П. Бутенко. – Львів : Вища шк. Вид-во при Львів ун-ті, 1989. – 328 с.
4. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. школа, 1989. – 406 с. – (Классика литературной науки).
5. Волковинський О. Алітераційний епітет (із поетики символізму) / О. Волковинський // Слово і час. – 2006. – № 12. – С. 28–34.
6. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. [упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової : автор вступ, ст. і ред. тому Г. Д. Вервес] / М. Вороний. – К. : Наук. думка, 1996. – 704 с. – (Б-ка укр. літ. Укр. новіт. літ.)
7. Воронова Л. Эпитет в поэзии Анны Ахматовой / Л. Воронова // Журналистика и культура рус. речи. – М., 2004. – № 3/4. – С. 62–75.
8. Горницька-Пархонюк Л. Авторські епітети збірки «Сонячні кларнети» П. Тичини у світлі естетичної концепції І. Франка / Горницька-Пархонюк Л. // Дивослово. – 1997. – № 2. – С. 26–29.
9. Гундорова Т. До питання про літературний критицизм / Тамара Гундорова // Слово і час. – 1993. – № 3. – С. 50–54.
10. Жданович Н. В. Типология индивидуально-авторских эпитетов (на материале поэтических текстов первой половины XIX века) / Н. В. Жданович // Слово в диахронии и синхронии. – Минск, 1999. – С. 63–68.
11. Зубова Л. Парадоксальный эпитет Марины Цветаевой / Л. Зубова // «Всё в груди слилось и спелось...» : [пятая цветаевская международная тематическая конференция (9–11 октября 1998 г.)]. – М., 1998. – С. 207–216.
12. Іваночко Г. Автологічне слово Івана Франка у другому жмутку «Зів'ялого листя» / Ганна Іваночко // Вісник Львівського університету : серія філологічна. – Випуск 35 : [літературознавство]. – Львів, 2004. – С. 179–185.
13. Карманський П. С. Поезії [упоряд., вступ, слово і прим. В. І. Лучука] / П. Карманський. – К. : Укр. письменник, 1992. – 374 с. – (Б-ка поета).
14. Кобилянський В. Поезії / Володимир Кобилянський. – К. : Радянський письменник, 1959. – 349 с. – (Бібліотека поета).
15. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Клод Леві-Строс : [пер. з фр. З. Борисюк]. – К. : Основи, 2000. – 387 с.
16. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста : структура стиха : [пособие для студентов] / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
17. Льюцци М. История физики [пер. с ит. Э. Л. Бурштейна] / Марио Льюцци. – М. : Мир, 1970. – 464 с.
18. Маниева Н. С. Прилагательные-эпитеты в поэтическом дискурсе второй половины XX века (лингвистический анализ) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Маниева Нина Сергеевна. – Махачкала, 2007. – 154 с.
19. Мурашева О. П. Эпитет как изобразительно-выразительное средство в поэзии Серебряного века / О. П. Мурашева // Язык и культура. – Ярославль, 2004. – Т. 1. – С. 70-75.
20. Свідзінський В. Є. Твори : [у 2 т.] / Володимир Свідзінський [вид. підготувала Елеонора Соловей]. – К. : Критика, 2004. – (Відкритий архів). – Т. 1. Поетичні твори. – 584 с.; іл.

21. Серебренникова Н. Г. Механизм эпитета : На материале поэтических текстов К. Бальмонта : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Серебренникова Надежда Геннадиевна. – Тамбов, 2002.
22. Сивокінь Г. М. Проблема спільного в читацькому сприйманні художнього твору / Г. М. Сивокінь // Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К. : Фенікс, 2006. – С. 249–277.
23. Сидоренко О. М. Епітет у поетичній мові Олександра Олеся (семантика і функції) : дис. ... канд. філолог. наук : 10.02.02 / Сидоренко Олеся Михайлівна. – К., 1994. – 176 л.
24. Снежков Ю. А. Цветовые эпитеты в поэзии классицизма / Ю. А. Снежков // Вопросы русской литературы [респ. межвед. научн. сб.]. – Львов : Изд-во при Львов. гос. ун-те «Вища школа», 1980. – Вып. 1 (35). – С. 134–141.
25. Соссюр Ф. Труды по языкознанию / Фердинанд де Соссюр : [пер. с фр. под ред. А. А. Холодовича]. – М. : Прогресс, 1977. – 695 с.
26. Турсунова Л. А. Структурные типы и стилистические функции эпитета в языке английской художественной литературы XX века : дис. ... канд. филол. наук. – М, 1973.
27. Шкловский В. Б. Воскрешение слова // Шкловский В. Б. Гамбургский счет : статьи – воспоминания – эссе [1914–1933] / Виктор Шкловский. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 58–72.
28. Шутова Л. І. Епітет в українській поезії 20-30-х років ХХ століття (структурно-семантичний і функціональний аспекти) : дис... канд. філол. наук : 10.02.01 / Шутова Лілія Іванівна. – К., 2003. – 177 арк. + дод. 387 арк. – Дві кн. одиниці. – Бібліогр. : арк. 164-177.
29. Якобсон Р. Работы по поэтике : переводы / Роман Якобсон : [сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова]. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с., [12] л. ил. – (Языковеды мира).
30. Balova O. L.; Pavlenko O. The role of epithets in a fictional text of early modernism based on the novel «A portrait of the artist as a young man» by James Joyce // Теоретические проблемы лингвистики и межкультурной коммуникации. – Омск, 2006. – Р. 49–53.
31. Ives M. C. Trakl's «Kristallene Engel» – a possible contemporary topos? // Germ. life a. letters. N. S. – Oxford, 1987. – Vol. 41, N 1. – Р. 33–38.
32. Jung Jae-Gon. Une figure sans nom chez Proust // Litterature. – P., 1997. – № 107. – Р. 35–43.

Анотація. Епітетні структури модерністської генези мають стійкі ознаки: 1) тяжіння до текстової єдності означення й означуваного; 2) втрата епітетною структурою семантичної та архітектонічної скромності; 3) розщеплення через епітетну структуру типового індивідуальним; 4) принципова налаштованість епітетної структури на одивнення.

Ключові слова: антономазія, епітетна структура, модернізм, одивнення, означення, означуване.

Summary. Epithet structures in the modernist period are getting more similar to the complex structural-semantic formations, whose dual organization is the key to a radical change from triviality to originality. Lack of artistism, weakness, unclarity of the concept and its features are transformed under the influence of modernist artists' theurgic activity into aesthetically effective and expressive construction. The dialogic nature of the epithet structure is updating due to a combination of new definition and the defined notion, it is a foundation on the previous and simultaneous preparation for the following. Text symbiosis of the definition and the defined notion led to the creation of a new structural and semantic unit through unexpected updating of the internal form, occasional combination of the quality and the concept.

Artistic effectiveness of epithet structures in the modernist period is closely related to defamiliarization that makes the results of creative activity of the theurgist more vivid.

In verbal art of the modernism a merge of nomination and the quality, particularly in antonomasia, is becoming widespread. Antonomasia increases allusive searches, helps to restore the duality of an epithet structure in decoding process – a kind of riddle game. A modernist epithet call for identity, originality, even trying to replace the concept.

A poet while creating an epithet phrase and considering himself as a theurgist composes certain items with a kind of sacred and magical ritual. Epithet structure of the modernist period acquires theurgic and sublimative features.

Epithet of modernist structure has sufficiently stable features: 1) a tendency to textual combination of the definition and the defined notion; 2) loss of architectonic and semantic simplicity in the epithet structure; 3) differentiation between the typical and the individual; 4) fundamental inclination of the epithet structure to defamiliarization.

Key words: antonomasia, epithet structure, modernism, defamiliarization, definition, the defined notion.

Отримано: 12.07.2015 р.

ПОСИЛЕННЯ ІНФЕРНАЛЬНОСТІ ОБРАЗУ МЕЛУЗІНИ В РЕЦЕПЦІЇ Т. ФОНТАНЕ

Літературний образ Мелузїни як варіант міфологічної „жінки з води“ в різні епохи і в різних культурах зачаровує поетів та письменників. Жінка з води постійно з'являється в літературі в різних іпостасях, як жінка-змїя, жінка-птиця, жінка-риба, жінка-дракон тощо. В літературі вони нам відомі як Унди́на, Мелузі́на, Лорелея, німфа, сирена, наяда, русалка чи океаніда, але не дивлячись на різні імена, вони всі пов'язані зі стихією води.

Предметом чисельних досліджень є „жінка з води“. Але більше привертають увагу науковців літературні епохи романтизму і реалізму та присутні в них фігури Мелузїни й Унди́ни. При вивченні цих фігур вже визначені автори, чий твори позначаються як „класичні“ історії про жінку з води. Так, Фрідріх де ла Мот Фуке зі своєю „Ундиною“ представляє романтизм, а аналіз цього образу в реалізмі розглядається в творах Теодора Фонтане. Причому акцентується на значенні води в порівнянні з жіночістю, до того ж водяна жіночість представлена письменниками переважно як дияволиця, що знищувала чоловіків.

Метою статті є дослідження інфернальності образу Мелузїни в рецепції Теодора Фонтане. Літературознавці знаходять риси цієї жінки з води у певних творах письменника, керуючись історією Мелузїни. На наш погляд практично в кожному творі Фонтане присутня ця жінка, кожен раз інша, можливо не завжди їй властиві риси *femme fatale*, можливо вони дещо пом'якшені, але справжньою Мелузїною ми знаходимо Мелузїну фон Барбі з роману „Штехлін“.

Літературознавці стверджують, що „в поетичних рефлексіях шлюбу та кохання, сім'ї та сексуальності, залежності та незалежності“ презентують себе Мелузїни останньої чверті ХІХ століття [12, 147], Х. Оль [11], Х. Чамберс [7], С. Бовеншен [5], наголошують на наявності теми духу води у Фонтане, втіленому в образ Мелузїни як конструкті жіночості та цікавої моделі з феміністичної точки зору, акцентують увагу на подальшому розвитку.

Існуючі розвідки щодо Мелузїни в творах Теодора Фонтане стосуються в основному любовних стосунків між „чоловіком-людиною“ та „жінкою з води“, де описується та досліджується мотивована історія фігури Мелузїни в різних його творах. Деякі дослідження представляють образ Мелузїни лише в тих творах письменника, в яких відбувається одруження, а потім розлучення через певні обставини [3].

Передісторія появи Мелузїни в сучасній літературі була простежена видатним французьким істориком Жаком Ле Гоффою, що є досить цікавим і важливим для розуміння подальших інтерпретацій цього містичного образу [1], зокрема в творах Т. Фонтане.

Загалом передісторію Мелузїни було знайдено в історіях Уолтера Мапа у „*Henno cum dentibus*“ (з „*De nugis curialium*“) (між 1181 і 1193 рр.), Елінанда де Фруамона (через Вінсента з Бове) (близько 1200 р.), Гервасія Тільберійського (між 1209 і 1214 рр.), героїнею яких є жінка-змїя (змїя водяна і змїя крилата), але ім'я „Мелузїна“ в них не використовується.

Далі література про Мелузїну робить паузу майже в два століття, після чого створює майже одночасно два твори: один в прозі, написаний Жаном з Аррасу на замовлення герцога Жана Беррійського для сестри Марії, герцогині Барської, між 1387 і 1394 роками і названим у старих рукописах „Благородна історія Лузіньяна“, або „Роман про Мелузїну у прозі“, або „Книга про Мелузїну у прозі“; другий твір – у віршах, закінчений паризьким книгопродавцем Кулдретом між 1401 і 1405 роками і названий „Романом про Лузіньяна, або про Партене“ чи „Меллюзіна“. Вони довші за попередні твори, це вже романи, жінка-змїя названа Мелузїною, сім'я її чоловіка – це сімейство Лузіньянів, знатних дворян з Пуату. Оповідання Жана з Арраса і Кулдрета дуже близькі, а стосовно Мелузїни – ідентичні.

Але основною відомою літературною обробкою став „Роман про Мелузїну в прозі“ („*Le livre de Mélusine*“) Жана з Арраса (між 1387 та 1394 рр.). Цей твір був збіркою історій, що розказували благородні дами за прядінням та шиттям, у вигляді рицарських романів. Ця легенда була перекладена на німецьку мову у 1456 році Тюрінгом фон Рінголтінгеном з Берну, і, отримавши популярність, почала поширюватися у друкованих виданнях.

Викладемо короткий зміст „Роману про Мелузїну в прозі“ („*Le livre de Mélusine*“) Жана з Арраса.

Король Альби (старовинна назва Шотландії) Елінас (*Elynas*) після полювання зустрічає в лісі чарівну жінку – фею Прессїну (*Pressyne*). Вона погоджується вийти за нього заміж при умові (отже, шлюб смертного і феї завжди ризикований): він не буде заходити в її спальню, коли вона народжує чи купає свою дитину. Прессїна народжує трьох доньок: Мелузїну (*Melusine*), Меліор

(Melior) та Палатину (Palatyne). Коли Елінас порушує табу, вона зникає з доньками та усамітнюється з ними на острові Авалон. Сестри дізнаються про зраду батька у 15 років і карають його, заточивши у горі. Дізнавшись про таку неповагу до батька, розгнівана Прессіна, яка все ще любить Елінаса, карає доньок. Мелузїна, більш винувата, була відмічена закляттям приймати форму змії від талії і нижче кожної суботи. Якщо ж на ній одружиться чоловік, вона стане смертною (і з часом помре, звільнившись таким чином від своєї вічної кари), але повернеться до своєї муки, якщо у суботу він побачить її у вигляді змії.

На полюванні Раймондін, син графа де Форе і племінник графа Еймера де Пуатьє, випадково вбиває свого дядька, ховається у лісі, де біля джерела зустрічає Мелузїну і пропонує вийти їй за нього заміж. Як і матір, вона ставить умову, що чоловік не повинен заходити до її спальні по суботах.

Мудра Мелузїна допомагає чоловіку отримати багатство і стати могутнім правителем, вона розробляє землі, будує на них міста і фортеці, починаючи із замку Лузіньянів. Подружжя пара має 10 синів, але кожний має якусь ваду на лиці.

Через деякий час брат Раймондіна наговорює на Мелузїну і той, „засліплений люттю і ревностями“ підглядає за дружиною, бачить її хвіст, а через деякий час дорікає зміїною природою. Мелузїна улітає через вікно у подібні крилатої змії. По ночах вона прилітала до молодших дітей і сповіщала про себе похмурим „криком феї“. З того часу вона була покровителькою роду Лузіньянів і попереджала своїх нащадків про нещастя.

Автор порівняльного дослідження „Походження легенди про Мелузїну. Етнологічне дослідження“ [10] визначає наступним чином характерну рису всіх цих міфів: „Істота іншої природи поєднується з людиною і, проживши з ним разом людським життям, зникає, коли відбувається певна подія“, на чому акцентує Жак ле Гофф [1, 194]. Тобто ця подія полягає у викритті природи чарівної істоти, коли чоловік-людина, порушуючи заборону, бачить Мелузїну в її первісному вигляді, і вимушеному зникненні жінки-змії після цього.

У міфі про Мелузїну центральною фігурою є її чоловік. Але, за логікою легенди, посиленою ідеологією епохи, що бачила в Мелузїні диявола (християнська символіка змії та дракона), ця демонічна жінка, з ознаками *femme fatale* – персонаж якщо не симпатичний, то, принаймні, зворушливий. Вона стає жертвою зради чоловіка. А однією з характерних особливостей легенди про Мелузїну є трагічна інтонація, що потребує поразки й смерті героїні. Також Мелузїна, яка є „*femme fatale* з води, вона тягне кожного чоловіка, який не противиться слідувати за нею, у нещастя“, дуже часто приносить смерть чоловікам, з якими вона мала стосунки [2, 7].

В чому ж суть історії? Ініціатива йде від Мелузїни (яка бажає зректись своєї долі змії через шлюб з людиною) чи від її чоловіка, який завдяки шлюбу з жінкою-змією отримує „придане“ – це процвітання чоловіка-людини. Але Мелузїна не оправдує сподівань, та її чоловік залишається ні з чим. Тобто пошуки багатства, процвітання, переважно сімейного, завершуються визнанням поразки, повної чи часткової. Доречно пригадати зауваження щодо роману XIX-початку XX ст., коли для більшості романістів траєкторія їхніх сюжетів – це розквіт і агонія сімейства. У різному середовищі, з різними інтелектуальними та художніми здібностями, у різному ідеологічному кліматі, від Ругон-Маккарів до Будденброків, – рід розвивається і помирає подібно до роду Лузіньянів.

Захоплення Фонтане „Beauté з хвостом“ не є дивним, оскільки більшість письменників-чоловіків XIX століття художньо опрацьовували мотив русалки чи німфи. Узагальнений Фонтане жіночий образ представлений кожного разу по-іншому, але кожна протагоністка-Мелузїна змальована завжди по-новому актуально, оскільки письменник „постійно переймається“ своєю „*idée fixe*“ – Мелузїною [13, 334].

Фонтане описує якості, властиві Мелузїні у своїх героїнях як специфічний тип жіночності, пов'язаний з водою, який уособлював стихію, інстинктивність, природу та неспроможність мати почуття. Після написання роману „Перед штормом“ („Vor dem Sturm“, 1878), під пером Т. Фонтане з'являються три фрагменти новел про Мелузїну: „Мелузїна. В бухті Кілер“ („Melusine. An der Kieler Bucht“, 1878); „Оушен фон Парцеваль“ („Océane von Parceval“, 1882); „Мелузїна фон Кадудаль“ („Melusine von Cadoudal“, 1895).

У першому фрагменті „Мелузїна. В бухті Кілер“ письменник пояснює зв'язок Мелузїни зі стихією таким чином: „Дівчина є різновидом русалки, а вода – її стихія: купатися, плавати, кататися на човні, плисти під вітрилами, кататися на ковзанах. Все, що художньо чи літературно з цим пов'язано, її захоплює, вона про це читає, про це говорить і пише, в неї є книги і картини цього змісту. Вона любить казки про Мелузїну і вірш Мьоріке про бурю. І гине вона стихійно. Вона зникає; не відомо як саме; це відбувається як в казці і в легенді. <...> Головні сцени – епізоди в воді, на човні, плавання з молодим графом, там де вона його рятує“ [9, 129]. Поєднання юної про-

тагоністки зі стихією води і призводить до традиційного конфлікту з її роздвоєністю (між благородним нареченим і коханим чоловіком з народу).

Але зацікавленість Т. Фонтане філософією Шопенгауера обґрунтувала появу другого більш вагомого фрагменту „Оушен фон Парцеваль“, де переміг мотив духу природи – неспроможність мати почуття: „Існують нещасливі, які замість почуття мають лише прагнення почуттів, і це прагнення робить їх чарівними й трагічними. Духи природи як такі нам несимпатичні, русалки залишають нас байдужими, але з того моменту, коли звичайна русалка стає особливою Мелузіною, коли вона хоче набути гарних людських рис, але не може, вона нас розчулює. Оушен фон Парцеваль є такою сучасною Мелузіною“ [9, 427].

Оушен не може відчувати бентежні бажання, пристрасть, біль і співчуття. Усвідомлення цього штовхає її на смерть у морі. Розгляд цієї фігури є основою для подальшого аналізу, який виявить типові риси образу Мелузіни, який від твору до твору варіює автор. Релігійна проблематика присутня також в іронічно-грайливому начерку „Мелузіна фон Кадудаль“, де фея перетворена на стару й бідну, але духовну даму, якій дивним чином посміхається родинне щастя зі старим офіцером. Його ім'я Краке – карлик, гном. Фея і гном зустрілись у гуманному середовищі.

Р. Бйошенштейн у праці „Мелузіна у сьогодні“ („Melusine in der Neuzeit“) розрізняє „широкий та вузький виклад його (Фонтане) концепту Мелузіни“. Більшість жіночих образів Т. Фонтане запам'ятовуються завдяки силі спокуси, яка їх призводить до конфлікту з соціальним порядком і яка пов'язана символічними натяками про стихії повітря, води, вогню [4, 406]. Водночас Т. Фонтане працював „у вузькому сенсі над образом Мелузіни, яка названа саме цим ім'ям“ [4, 406].

Одну з головних героїнь останнього роману Т. Фонтане „Штехлін“ звати Мелузіна. Це зовсім не випадково. На підставі низки натяків на ім'я Мелузіни в романі, які частково про неї саму, частково навмисне чи ненавмисне в розмовах інших героїв знову ж таки сприяють чіткому образу Мелузіни, досліджується по чотирьох пунктах: поведінка і характер, нарешті її власна роль і функція як репрезентантки старого устрою, так і провідниці нового.

Ім'я Мелузіни в „Штехліні“ перший раз звучить в розмові між капітаном Чако і Рексом у зв'язку з відношенням Вольдемара до незаміжних сестер Барбі – Мелузіни та Армгард. Чако натякає на дефініції Мелузіни, тобто без попереднього знання міфологічної легенди про Мелузіну незрозуміло, що Мелузіна неспроможна бути в шлюбі через свій змішаний образ. І так мусить бути, тому що поєднання з чоловіком їй нестерпне. В цьому виражається її стихійність. Самовиявлення Мелузіни підтверджується, коли вона говорить своїй знайомій баронесі Берхтесгаден: „А коли я вийшла з тунелю, я вже знала, в якій злиденності я жила“ [8, 296].

Вольдемар Штехлін в своєму щоденнику влучно описує характер Мелузіни. Він характеризує обох сестер графинь таким чином: „...все ж такі немислимі протилежності. В одній все темперамент і грація, в іншій – все характер чи, якщо більше сказати, твердість характеру і скромність“ [8, 116]. Відповідно до цієї характеристики Вольдемара Армгард у своєму оточенні вважається самою простою, а в суспільстві її поява визнається саме «нормальною» появою. Мелузіна же навпроти, чарівністю своєї особистості обговорюється як одна з найтемпераментніших і граціозних осіб, які знаходяться поза загальноприйнятого уявлення про жінку суспільства. Вона є такою, яка постійно стимулює тему розмов. Мелузіна у центрі і, навіть якщо вона не присутня, то все одно згадується її ім'я. Саме її чарівність пробуджує в інших героїв роману дивування. Наприклад, її хвалить „тихо в своєму старому серці“ старий Дубслав фон Штехлін: „це є дама і жінка водночас“ [8, 252]. Коли він розглядає Мелузіну як еротично привабливу жінку, граф Барбі, як батько своєї доньки підтверджує її популярність: „все обертається завжди навколо неї“ [8, 115]. Цей, з відтінком побоювання, тон графа Барбі про свою чарівну доньку Мелузіну показує навіть хвилювання щодо вибору нареченої Вольдемаром: „Авжеж Армгард підходить краще, тому що вона молода, і це більш правильні стосунки, і взагалі, Армгард є так би мовити правильна. Проте, біс його знає, Мелузіна <...>“ [8, 115]. Про це свідчить також симпатія Чако до Мелузіни „лише мізинець її ноги“ [8, 297] чи опис її зовнішності містером Робінзоном „<...> але вдова це набагато краще ніж незаймана діва“ [8, 145].

Всі ці натяки з процитованих місць вказують на те, що Мелузіна насправді виглядає як приваблива, еротична жінка, тобто її кокетливі чарівні риси позірно маскують її власне ество. Це стає зрозумілим, коли Мелузіна говорить про речі, які, як їй здається, не пасують базикалам і світлим Мелузінам. Пізніше вона зауважить стосовно „мрійливої любові“ на відстані пастора Лоренцена до співачки Женні Лінд: „Нічого немає задрісніше ніж душа, яка може захоплюватись. Мрії – це літати, це небесний рух ввись“ [8, 269]. Цей „небесний рух ввись“ не направляється до якоїсь людини, це є більш фігуральне прагнення соціального і християнського, тому що „небесний рух ввись“ асоціюється для Мелузіни з християнсько-соціальним аспектом, тобто з соціальною справедливістю, наданою Богом.

Культмінацією заходу старого роду є смертне ложе старого Штехліна. Автор роману навіть називає 36 главу „Захід сонця“ („Sonnenuntergang“), в якій повністю представлена історія смерті. Мелузіна не сумує з приводу смерті старого юнкера Дубслава, а бачить в цьому майбутнє, заважаючи, що «це не потрібно» [8, 388], щоб прусське юнкерство продовжувало жити, але «хай живе» [8, 388] гуманність і ліберальність. „Все старе, на що певною мірою маємо право, повинні ми любити, але для нового ми маємо власне жити“ [8, 270]. В антагонізмі консервативного і прогресивного менталітету, який структурує роман, Мелузіна – представниця нового, ліберального духу. Відповідно до цієї функції символіка води реорганізовується. Маленьке провінційне озеро, яке при виверженні вулканів у світі збуджується, трансцендує еротично-демонічну символіку природи топосу на історичну.

Наступна функція Мелузіни як хранительки старого показує її страх в одному епізоді, де йдеться про розрубування льоду озера Штехлін, здається вона, майже перемогла руйнуючу силу стихії: „О Боже, ні, я безперечно за такі історії і щаслива, що сім'я Штехлін має це озеро. Але я забобонна і не люблю втручання в стихію. Природа на цей момент покрила озеро, і це застерігає мене що-небудь хотіти змінити. Я навіть думаю, що якась рука вийшла би і стримала мене“ [8, 267]. Тут „стихійна сутність“ Мелузіни виражається так чітко, як ніде більше. К. Браун помічає, що озеро є віддзеркаленням суперечної жіночої природи, і не тільки [6, 117].

У генеалогії Мелузін вони описуються як безмовні та пасивні. Означальним для них є страждання від власної слабкості та пристрастних бажань. „Вона має любов, але не має суму, біль їй не знайома, все, що відбувається, для неї просте віддзеркалення. <...> Вона зневажає життя, оскільки відчуває, що її життя не повноцінне, а лише видимість його. Вона знає, що існує багато Мелузін, але ті, які не знають, ким вони є насправді, не є ними; вона знає це, і це усвідомлення її вбиває“ [9, 427].

Типовий конфлікт існує не лише між чоловіком і жінкою, але й у самій Мелузіні – між життям і псевдожиттям: „Я йду (геть). І це правильно, що зі стихією. Для життя на землі в мені немає чогось, щоб жити тут. Я це відчувала; коли побачила Тебе, я це вже знала. Я йду в підземне царство холоду, де я народилась. Але там я також Твоя. Оушен“ [9, 441].

Грані якостей Мелузін, такі, як краса, грація, шарм, інтелігентність, а також двоїстість, загадковість, боязнь почуттів і навіть фригідність, об'єднуються в самодостатню та багату особистість Штехлін-Мелузіни. Проте страх тут уже не абсолютний й остаточний: Мелузіна прив'язана з материнською ніжністю до сестри; вона заступається – принаймні теоретично – за справу бідних, в неї з'являється незалежність думок, які аргументуються не церковною, а політичною сферою.

У Мелузіні досить цікаве походження: її матір швейцарка, вона сама народилась в Англії, була одружена з італійцем і потім живе як берлінська світська дама. Цей інтернаціоналізм нагороджує її вільною космополітичною рисою і, нарешті, вона здається визволяється від трагічної долі. Мелузіна залишається жити серед людей, а не інтегрується у близьку для неї стихію, як Оушен, Хільда, Сесіль та Еффі Бріст.

Світосприйняття і погляди письменника постійно змінювались, і від твору до твору змінювались Мелузіни. Мелузіна фон Барбі зі „Штехліна“ – жіноча фігура, яка увібрала в себе інтелігентність, грацію, незалежність і успіх, не зникаючи в стихії води. Вона сама є „стихією“, що приносить з собою зміни, але не тільки через смерть, а й через життя.

К. фон Браун вбачає останній роман Т. Фонтане „Штехлін“ його заповітом [6, 121], а оскільки Мелузіна фон Барбі належить до заповіту, то мабуть немає сенсу заперечувати, що „такою має бути жінка“ [8, 252].

Список використаних джерел

1. Ле Гофф Ж. Мелюзина – прародительница и распаивающая новь // Ж. Ле Гофф / Ле Гофф Ж. Другое Средневековье: Время, труд и культура Запада / Перев. с франц. С. В. Чистяковой и Н. В. Шевченко под ред. В. А. Бабинцева. – 2-е изд., испр. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. – С. 184–199.
2. Bilgeri K. Die Ehebruchromane Theodor Fontanes. Eine figurenpsychologische, sozio-historische und mythenpoetische Analyse und Interpretation / K. Bilgeri. – Diss. Freiburg i. Br., 2007. – 343 S.
3. Böschenstein R. Verborgene Facetten. Studien zu Fontane. / R. Böschenstein; hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen u. Hubertus Fischer. (Fontaneana). – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2006. – 569 S.
4. Bovenschen S. Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen / S. Bovenschen. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1979. – 278 S.

5. Braun Ch. v. Fontanes Melusine-Gestalten / Ch. v. Braun // Geschichte in Geschichten: ein historisches Lesebuch / Hrg. B. Duden, K. Hagemann, R. Schulte, U. Weckel. – Frankfurt am Main : Campus Verlag, 2003. – S. 116–121.
6. Chambers H. Supernatural and Irrational Elements in the Works of Theodor Fontane / H. Chambers. – Stuttgart : Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1980. – 278 S.
7. Fontane Th. Der Stechlin. / Th. Fontane – Zweite Auflage – Berlin W : F. Fontane & Co, 1899. – 517 S.
8. Fontane Th. Sämtliche Werke. / Th. Fontane / Hrsg. von E. Groß, K. Schreinert, Ch. Jolles u. J. Neuendorff-Fürstenau. – München : Nymphenburger Ausgabe, 1959-75. – Bd.VII.
9. Kohler J. Der Ursprung der Melusinsage. Eine ethnologische Untersuchung. / J. Kohler. – Leipzig : E. Pfeiffer, 1895. – 66 S.
10. Ohl H. Melusine als Mythos bei Theodor Fontane / H. Ohl // Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts / Hrsg. von H. Koopmann. – Frankfurt am Main : Klostermann, 1979. – S. 289–305.
11. Röbling I. Nixe als Sohnphantasie. Zum Wasserfrauenmotiv bei Heyse, Raabe, Fontane / I. Röbling // Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien / Hrsg. von I. Röbling. – Pfaffenweiler, 1992. – S. 143–203.
12. Scholz H. Theodor Fontane (= Kindlers literarische Portraits) / H. Scholz. – München : Kindler, 1978. – 377 S.

Анотація. У статті досліджено інфернальності образу Мелузїни в рецепції Теодора Фонтане. Письменник ставить свій власний акцент на дефініцію цього жіночого типу, розкриває його природне підґрунтя низкою протагоністок, пов'язаних між собою мотивом Мелузїни, жінки-змїї, що уособлює стихійну силу води і встановлює завдяки цьому певний жіночий образ.

Ключові слова: Теодор Фонтане, міф, жіночий образ, Мелузїна, духи природи, смерть.

Summary. The paper considers the peculiarities of the author's interpretation of the fatal image of Melusina in Theodor Fontane's prose works.

In the late 70-ies of the 19th century, inspired by mermaids and water-nymphs, Theodor Fontane is delighted by myths and female mystic images, particularly, by Melusina who serves as a mythological water-nymph. It is treated from the viewpoint of an intellectual observer, psychologist and the person fond of different forms of natural spiritual presence in human and superhuman spheres. The researches say that Melusinas of the late 19th century were depicted in poetic reflections of marriage and love, family and sexuality, dependence and independence in social and normative preconditions.

The issue of the woman of water is both essential and interesting while analysing Theodor Fontane's works as far as Fontane suggests his own definition of this female type and due to this fatal image creates his own view of Melusina.

The writer reveals the natural background of a human being by a number of women characters participating in almost all his prose works. They are connected by the motif of Melusina, the snake-woman, depicting the power of water. These characters have much in common, for instance, they feel nature better than others. They are melancholic and dreamy, they are somewhat passive, mysterious and reserved which may seem heartless but actually signals longing for tenderness, love, empathy. The plot centers round the love triangle with Melusina in its core.

The article reflects the analysis of the image of fatal Melusina in Theodor Fontane's prose works, in particular, its origin in the world literature. The female characters in the writer's works are investigated.

Keywords: Theodor Fontane, myth, female character, Melusine, spirits of nature, death.

Отримано: 12.09.2015 р.

ЛЕКСИЧНЕ РІЗНОМАНІТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ У ПЕРЕКЛАДАХ Л. СОЛОНЬКА

Відомо, що адекватність перекладу, а особливо художнього, є відносною. Перекладач, як зазначав В. Гумбольдт, натикається на один з двох підводних каменів, занадто точно дотримуючись оригіналу за рахунок мови власного народу, або зберігаючи своєрідність мови власного народу за рахунок мови оригіналу [6, 43]. Основне у перекладі – це доступність перекладу мовному та естетичному сприйняттю читача.

Слушною є думка Р. Зорівчак, що «кілька перекладів одного й того ж першоджерела – явище завжди бажане, тому що на відміну від оригіналу, завжди єдиного і неповторного, кожний переклад тільки приблизно відтворює образно-смыслову систему оригіналу. Великий витвір мистецтва – явище безсмертне й невичерпне, і можливість його повторних перекладів – одне з виражень цієї невичерпності» [3, 30].

Серед низки перекладів казок відомого англійського письменника Р. Кіплінга українською мовою (В. Панченка, Є. Бондаренко, Н. Дьомової, І. Сав'юк, В. Чернишенка та ін.) особливе місце займають переклади Л. Солонька [4]. Вони відзначаються особливим мовним багатством, ретельним підбором влучних українських відповідників до англійських лексичних одиниць та конструкцій, вдалим передаванням насиченої образності авторського тексту, естетичною красою, звуковою зображальністю та ритмічністю. І саме ці аспекти визначають їхню високу цінність для дітей, адже вводять до їхнього обігу питомо українські слова і вирази, які збагачують словниковий запас і вчать говорити правильно. Мета нашої розвідки – вивчити лексичне різноманіття україномовних перекладів казок Р. Кіплінга, здійснених Л. Солоньком, виявити їхню естетичну і прагматичну функції.

Л. Солонько – великий знавець української мови, свідченням чого є, наприклад, уміле використання низки синонімічних відповідників до лексем першотвору. Наприклад, лексема *spank* («*to strike with the open hand*» [8]), яка в англо-українських словниках перекладена здебільшого як *шльопати* [1] (що, на нашу думку, є російською калькою, і влучним перекладом було б *дати ляпаса*) передана цілою низкою синонімів, залежно від семантичної диференціації ознаки, а саме від того, хто бив слоненя і чим: *and his tall aunt the Ostrich spanked him with her hard, hard claw* [7, 64] – *Довгонога тітка Страусиха штурхала його за це своєю твердою-твердою кігтистою ногою* [4, 64]; *and his tall uncle, the Giraffe, spanked him with his hard, hard hoof* [7, 64] – *і довготелесий дядько Жираф брикав його своїм міцним-міцним копитом* [4, 12]; *his broad aunt, the Hippopotamus, spanked him with her broad, broad hoof* [7, 64] – *і товста тітка Гіпопотамиха стусала його широкою-широкою ратицею* [4, 12]; *his hairy uncle, the Baboon, spanked him with his hairy, hairy paw* [7, 64] – *волохатий дядько Павіан давав йому ляпаса своєю волохатою лапою* [4, 12], *and all his uncles and his aunts spanked him* [7, 64] – *і всі дядьки й тітки неодмінно били й стусали його* [4, 12]; *Then everybody said, 'Hush!' in a loud and dreadful tone, and they spanked him immediately* [7, 65] – *І всі в один голос грізно гукнули: Цить! Й одразу ж усі разом дали йому доброго чосу* [4, 12]; *And they all spanked him once more for luck* [7, 65] – *І всі родичі добре відшльопали його на щастя* [4, 13]; *Then the Bi-Coloured-Python-Rock-Snake uncoiled himself very quickly from the rock, and spanked the Elephant's Child with his scalesome, flailsome tail* [7, 66] – *моді Скелястий-Перістий-Удав-Пітон блискавично сповз зі скелі й добряче-таки шмагонує Слоненя своїм лускатим-кільчатим хвостом* [4, 14]; *have all spanked me for my 'satiabile curiosity* [7, 67] – *Всі вже досить лупцювали мене за мою невситиму цікавість* [4, 14].

Л. Солонько вжив дев'ять українських відповідників, серед яких переважає розмовна лексика і фразеологічні одиниці, що розкриває багатство української мови і є особливо важливим для маленького читача, який розвиває свої мовні здібності і формує вокабуляр.

У синонімах для перекладача не стільки важливою є подібність, скільки відмінність, своєрідність відтінків. Контекст треба сприймати не тільки як фон синонімії, але й як активний чинник її. Саме цей аспект Л. Солонько актуалізує у перекладі.

Заслужують на увагу також контекстуальні відповідники до англійської назви кінцівок *hoof* різних тварин: у Жирафа – *копито*, а у Гіпопотамихи – *ратиця*. Таким чином діти вчать правильно називати їх.

Ще одним прикладом урізноманітнення оповіді є використання контекстуальних синонімів до англійської лексичної одиниці *say*: *He understood what the beasts said, what the birds said, what the fishes said, and what the insects said* [7, 226] – *Він розумів, що говорили звірі і що співали птахи, що бубонили риби, і що дзижчали комахи* [4, 37]. Українські особливості слововживання

актуалізовано й у наступному перекладі лексеми *put*: *Then they put their veils over their heads, and they put their hands over their mouths* [7, 245] – *І вони позапиналися своїми покривалами, і позатуляли руками собі роти* [4, 46].

Казкам Р.Кіплінга властива гра словом, велика кількість ономапоічних та екзотичних слів, Л. Солонько гру передає через просторічні слова і фразеологічні вислови.

Перекладач активно послуговується просторічною лексикою, яка передає особливий колорит та експресивність тексту: ноги слоненяти *куценькі, опецькувати* (в оригіналі – *little*), говорити *кучеряво* (*this is the way to talk*), *зойкнути* (*say Jack Robinson*), *вкоротити тобі юний вік* (*vitiate your future career*); *геннув*, що аж *вилаьски* пішли геть по всій річці [4, 18] (*let go of the Elephant's Child's nose with a plop that you could hear all up and down the Limpopo* [7, 69]), *knocked two of his dear brothers head over heels* [7, 69] – *уперіщило* [4, 19]. Лексема *почаланати*, слова з демінутивними суфіксами (*самісінькому, нітрішечки, точнісінько*) доповнюють образ маленького слоненяти з куценькими опецькуватими ніжками: *and went on, a little warm, but not at all astonished* [7, 63] – *почаланало дали трохи сердите, але нітрішечки не здивоване* [4, 19].

Казка написана для дітей, тому перекладач послуговується реаліями з «дитячої субкультури» [2]: *it made a cool schloopy-sloshy mud-cap all trickly behind his ears* [7, 68] – *робило собі з цієї каші-кваші приємну прохолодну шапку аж до вух* [4, 20]; *mere-smear nose* [7, 68] – *крапка-ляпка* [4, 20]. Виокремлення дискурсу дитячої субкультури, пише Н.Я.Дзюбишина-Мельник, це визнання існування особливої картини світу з притаманною йому специфікою світобачення та світовідчуття [2, 105].

Світобачення і світовідчуття українців яскраво передають фразеологізми, якими наповнені переклади, здійснені Л.Солоньком (хоча у тексті оригіналу їх немає), що засвідчує високий ступінь фразеологізації української мови та уміле послуговування перекладача фразеологізмами: *And yet Suleiman-bin-Daoud was not proud* [7, 240] – *І все ж таки Сулейман-ібн-Дауд не задирав носа* [4, 38]; *Where I come from we each eat twice as much as that between meals* [7, 228] – *Там, звідки я прийшов, кожен із нас з'їдає удвічі більше, і то щоб тільки заморити черв'ячка* [4, 39]; *then they would all quarrel with Suleiman-bin-Daoud, and that was horrid for him* [7, 246] – *тоді вони усі гуртом сварилися з Сулейманом-ібн-Даудом, і в Сулеймана-ібн-Дауда макітрилася голова* [4, 45]; *when they had quarrelled for three weeks* [7, 246] – *коли султанші [...] зчинили в золотому палаці гармидер аж на три тижні* [4, 40]; *I might be made even more ashamed than I have been* [7, 229] – *я провалюсь від сорому кризь землю* [4, 40]; *'Gracious!' said his wife, and sat quite quiet* [7, 237] – *Лишенько! – вигукнула Метелиха та й примовкла, наче води в рот набрала* [4, 42]; *go back to your wife and stamp all you've a mind to.* [7, 236] – *повертайся до своєї жінки і тупай собі на здоров'ячко* [4, 41].

Вживання тих чи інших фразеологізмів обумовлено змістом і стилістичним характером контексту, на що не можна не зважати, добираючи фразеологічні відповідники у перекладі. Серед лінгвістичних чинників, що впливають на прагматичну адекватність перекладених художніх текстів, фразеологізми займають особливу нішу, оскільки відображають культурно-національне світобачення і є незамінними для розвитку національної самосвідомості дитини.

Перекладач також майстерно відтворює звукові атракції, використовуючи вдалі українські лексичні та фразеологічні відповідники: *we are most extremely troubled on account of that trouble, for it was a troublesome trouble, unlike any trouble we have known.* [7, 246] – *І ми такого страху набралися, такого страху натерпілися, що від того страху нам ще й досі ой страх як страшно* [4, 46].

Л.Солонько активно послуговується прийомом одомашнення і актуалізує у перекладі питомо українські відповідники, які часто є маловживаними, таким чином мотивує до їх активного вживання.

Наприклад, епітетну характеристику удава у тексті оригіналу *the Bi-Coloured-Python-Rock-Snake* Л.Солонько переклав як *Скелясто-Перістий-Удав-Пітон*. В академічному тлумачному словнику української мови так пояснено прикметник *перістий* – який має неоднорідне забарвлення, смугастий, строкатий, і наведено приклад з відомої народної оповідки «Ходить гарбуз по городу»: *Ой ти гарбуз, ти перістий! Із чим будем тебе їсти?* [5, т.6, 327]. Цю приповідку добре знають українські діти, таким чином актуалізується народна етимологія та фольклорне начало. Український відповідник до словосполучення *spotted bamboo* – *строкатолістий бамбук* [4, 41] має більше семантичне навантаження, адже *строкатий* означає не тільки плямистий, але й такий «який має різнокольорове забарвлення, розписаний різнобарвними смужками, плямами, який виділяється яскравістю» [5, т.9, 785].

Ще одним свідченням одомашнення перекладу є ономапоічні лексеми. Наприклад, дієслово *сюркотіти*, яке позначає «високі й часто повторювані звуки (про коників, цвіркунів, птахів)» [5, т.9,908], вдало передає значення англійського словосполучення *said with a mournful cry*, яке

дослівно означає сказати плаксивим голосом: *I пташка Колоколо просюркотіла йому* [4, 13] *Then Kolokolo Bird said, with a mournful cry* [7, 65].

Контекстуально влучним є український відповідник *порадила* у такому контексті: *'Tell him to come out,' said the 'Stute Fish* [7, с. 5].

– *Накажи їй вилізти геть. – порадила Хитрунка Рибка* [4, с. 10].

Адже, коли просять поради, то у відповідь радять.

Збагачує образне сприйняття дитини й епітет *рунистий* (який росте густо, кущиться [т.8, 909]): *it wasn't the Low Veldt, or the Bush Veldt* [7, 20] – *то був не Низький Степ, і не Рунистий Степ* [4, 23], який асоціативно переносить читачів до подій легенди про золоте руно; і фразеологізм *макітрилася голова: and that was horrid for him* [7, 229] – *і в Сулеймана-ібн-Дауда макітрилася голова* [4, 39]. Особливий колорит Сходу передає українська лексема *водограй: they all lived in a great golden palace in the middle of a lovely garden with fountains* [7, 228] – *І всі вони жили у великому золотому палаці посеред чудового саду з водограями* [4, 39].

Отже, переклади Л. Солонька заслуговують на окрему увагу, відзначаються лексичним багатством, а саме активним використанням фразеологізмів, питомо української лексики, синонімічних контекстуальних відповідників, що не тільки робить їх майстерними, естетичними, але й виконує прагматичну функцію – сприяє розвитку і збагаченню словника маленького читача, становленню його національної свідомості.

Список використаних джерел

1. Гороть Є. І. Англо-український словник / Гороть Є. І., Коцюк Л.М., Малімон Л.К., Павлюк А.Б. – Вінниця: Нова книга, 2006. – С.1368.
2. Дзюбишина-Мельник Н.Я. Олена Пчілка в дискурсі дитячої субкультури // Педагогічна освіта: теорія і практика: Зб. наук. праць. – Вип. 5. – Кам'янець Подільський: ПП Зволейко Д.Г., 2010. – С.105-110.
3. Зоривчак Р. П. Лингвостилистические характеристики художественного текста и перевод (на материале перевода украинской прозы на английский язык): диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Р. П. Зоривчак. – Львов, 1987. – 30 с.
4. Кіплінг Р. Як і чому? Казки / [пер. з англ. Л. Солонько]. – К.: Веселка, 1971. – 137 с.
5. Словник української мови: в 11 томах. – К.: Наукова думка, 1970-1980.
6. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистический очерк) / А.В. Федоров. – М.: Высшая школа, 1968. – 398 с.
7. Kipling, Rudyard. Just so stories // Joseph Rudyard Kipling [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bookzz.org/s/?q=r+kipling+just+so+stories&t=0>
8. Webster's dictionary of American English / Edited by Gerard M. Dalgish – New York: Random House, 1997.

Анотація. У статті акцентовано увагу на лексичному різноманітті та збереженні національного колориту української мови в перекладах казок Р.Кіплінга, здійснених Л.Солоньком. Перекладач активно послуговується фразеологізмами, питомо українською лексикою, синонімічними контекстуальними відповідниками, що не тільки робить його переклади майстерними, естетичними, але й виконує прагматичну функцію – сприяє розвитку і збагаченню словника маленького читача.

Ключові слова: фразеологізми, контекстуальні синоніми, просторічна лексика, естетична функція, прагматична функція, дитяча субкультура.

Summary. The article considers lexical diversity and preserving national colouring of the Ukrainian language in translations of R.Kipling's fairy-tales done by L.Solonko. The translator actively uses phraseological units, genuinely Ukrainian words, synonyms which not only makes his translations skillful and aesthetic but also performs pragmatic function – stimulates development and enrichment of the little reader's vocabulary. The usage of not often used variants of Ukrainian words actualizes folk national etymology.

R.Kipling plays with the word using onomatopoeic and exotic words, words of child's usage, from their subculture. Defining the child's subculture gives a possibility to speak about special picture of the world with its peculiar child's vision and feeling of the world. L.Solonko renders this play with the word using colloquial words and phraseological units.

Among linguistic factors which influence pragmatic adequacy of translated fiction texts phraseological units take a specific place as they render national-cultural picture and are important for the development of national consciousness of a child. In the target text L.Solonko actively uses the method of concretization and domestication and actualizes genuine Ukrainian words, thus stimulating children to their usage.

Due to lexical peculiarities of the Ukrainian language verbal expression of some processes is more diverse in Ukrainian and the translator actively uses this peculiarity creating strings of synonyms. The choice of synonyms depends on the content and stylistic character of the context. L.Solonko uses a number of words from the sphere of child's subculture, colloquial words which render expressive character of the text, bring it closer to the little readers.

Key words: *phraseological units, contextual synonyms, colloquial words, aesthetic function, pragmatic function, child's subculture.*

Отримано: 21.07.2015 р.

УДК 82 – 1: 821.161.2

Гальчук О.В.

РЕЦЕПТИВНИЙ ГОРИЗОНТ МІФОЛОГІЇ САТУРНА В ЛІРИЦІ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

Здавалося б, сама постановка питання «Античність у творчість Михайля Семенка» певною мірою парадоксальна. Адже ім'я лідера «Аспанфуту» асоціюється насамперед з авангардними явищами в українській поезії, у яких виявляється інше, відмінне від модерністського, критичне ставлення до художньої традиції взагалі й до античної спадщини зокрема. Воно укорінене в світоглядно-естетичну опозицію між модернізмом і авангардизмом, де домінантами першого, як слушно наголошує А. Біла, є поміркованість, інфантилізм, індивідуалізм. Тоді як складники «оптимістичного апокаліпсису» авангарду – богоборництво, скандальність, груповізм – це «надбудови» його естетичного підґрунтя, а саме: розгляду життя, а не літератури (як вважали модерністи) в ролі суцільного мистецького проекту, аналізму на противагу модерністському синтезму, тяжіння до позаетичності, що уможливило деструкцію; фетишизація новизни внаслідок опозиції до минулого, у тому числі й до традиції [1, 7]. Натомість В. Моренець трактує авангардизм «не лише як опозиційне протистояння модернізму, а швидше як його «задзеркалля», де відбувається все навпаки. Водночас жоден із компонентів бінарної опозиції не заперечує іншого, вони часто взаємодоповнюють один одного у ситуації відмінного розуміння історико-літературної дійсності» [6, 52]. Поділяючи думку щодо авангарду як наступної фази розвитку модернізму [див.: 7], вважаємо, що її слушність підтверджує і Семенкова інтерпретація античності як тексту.

Експліцитна «присутність» античності в ліриці М. Семенка більш ніж скромна: вірші «До Музи» і «Сфінкс» з традиційною інтерпретацією міфем, імена яких винесені в титули творів, «Підземна річечка» з алюзією міфічного Стіксу, образи Сцілли і Харібди у вірші «Крила смілі..», вакханалії – в «Інтерференції», Пана – у вірші «Тайфун». Ліричного героя прометеївського типу М. Семенко відтворив у вірші «Я», полемізував з античними філософами у «Спіралі аналогій» та «Поемі майбутнього»: «збіглися в неминучій точці *natura naturata* й *natura naturans*» [10, 170]. А у вірші «Витиск» зі збірки «П'єро кохає» автогерой з сумом констатував, що «доля закинула / Мене не в красний Рим» (рік написання 1916, тож «красний» Рим ще без ідеологічної барви, а за фольклорною традицією – «чудовий»). Є у його доробку цикл «Селянські сатурналії»; натрапляємо і на античний топонім Атлантида в однойменному вірші. Ось, власне, й усе з оприявленого поетом. Проте, не ущільнена античними образами й мотивами лірика М. Семенка, на наш погляд, все ж резонує глибинним зв'язком із традицією, зв'язком, пропущеним через своєрідну рецепцію античності авангардним художнім мисленням.

Специфіку критичної авангардної рецепції античності зумовлюють світовий і національний контексти, посутньо скореговані духовними пошуками доби. Під світовим розуміємо прецедентність ситуації «скинення з престолу», характерної для художнього мислення вже з кінця XIX ст. і продемонстрованої італійськими футуристами, бунтом «гілейців» проти класиків і академіків, спробами Т. С. Еліота переписати історію англійської літератури, закличками Б. Шоу в «Квінтенції ібсенізму» повалити, як колись Бастилію, Шекспіра et cetera. З цього ж розряду жестів іконоборчої пози молодій генерації, що в своєму максималізмі відкидає здобутки генерації старшої, і «Я палю свій «Кобзар»» М. Семенка.

Під національним контекстом розуміємо специфіку етимології та формування українського авангарду, витоки якого – у спільній і для романтиків неміметичності, концептуальній націленості в майбутнє, суб'єктивізм, переважанні художнього процесу над результатом, інтуїтивізм, маніфестативності. А відтак гасла типу «Палю свій «Кобзар»» співзвучні романтичному комплексі «неконвенційної особистості» та руйнівника нормативної естетики. Критична рецепція

античності пов'язана також із деміфологізацією авангардистами творчості попередників як свідчення ознаки «переходу модерну в ранг усталеної естетичної системи» [див. : 9] та з особливим ставленням до бароко як мистецтва, що тяжіє до змін, які руйнують традицію і витворюють нову. Тому античність для авангардистів – це переважно або джерело протестних сюжетів і амбівалентних персонажів, або об'єкт пародій і трагедій.

Проте в час, коли естетична свідомість українського митця «об'єктивно формувалася та проявлялася в одній площині з ідеологією, політикою, національною свідомістю» [5, 11], авангардисти відкрито задекларували бунт проти «хатянства»/ «хуторянства», маючи спільну мету – привести українську літературу до «європейської норми» (Д. Наливайко). Хай і різними шляхами й способами: у неокласиків через добре забуте старе, а в авангардистів – у пізнане лише обраними альтернативне. Тож у полемічних й епатажних формулах М. Семенка є й здорове зерно інтелектуальної провокації, мета якої – унеможливити застій у будь-якій сфері. А відтак озвучення «негативного» ставлення до класичної спадщини (у М. Семенка – «*обезп'єдсталені музи*») вважаємо однією з форм декларації нового типу духовної свободи, відмови від канонів й усього, що, на думку «новоприбулих», гальмує рух уперед.

Таким чином, поєднавши тенденції світового й національного контекстів, авангардисти перетворили свій критичизм щодо класичної спадщини в елемент світовідчуття, закономірного в епоху, що «міфологічно» осмислює світ. Як слушно зазначав М. Еліаде, деструкція художньої мови, здійснена кубізмом, дадаїзмом та іншими «ізмами», є ніщо інше, як «возведення, редукція «художнього всесвіту» до первісного стану *material prima* (первісної матерії), бажання звести всю історію мистецтва до *tabula rasa*, занурити в повний хаос, за чим повинно обов'язково настати створення нового Всесвіту» [12, 29]. Авангардистська стратегія «міфічно» осмислити світ реалізується, на нашу думку, у настійливому конструюванні через деструкцію образу світу як гри, дійства, де поети обирають для себе маску Трикстера, стверджену через мотив двійництва, літературні містифікації, пародії і трагедії. Саме міфологію Сатурна та більшою мірою – традицію її художнього побутування у світовій літературі вважаємо за одну зі своєрідних ідейних і сюжетних матриць лірики М. Семенка. З'ясування ролі міфу про Сатурна як змісто- і структуротвірного елементу його лірики – мета цього дослідження. Його актуальність зумовлена потребою подальшого аналізу різних моделей (окрім символістської, неокласичної і неоромантичної) інтерпретації античного тексту в українській поезії доби зрілого модернізму.

Серед членів «універсальної космічної громади» (О. Лосєв) римське божество Сатурн посідає особливе місце й має сповнену цікавих перетворень «біографію»: спочатку бог хліборобства і засівів, після ототожнення з Кроносом «перебрав» на себе і його характеристику «всепоглинаючого часу», а пізніше інтерпретувався як бог золотого віку [4, 417]. З міфологією Сатурна пов'язані й присвячені йому сатурналії, у які вкорінена європейська традиція карнавальних дійств. Сатурналії гучно відзначали упродовж кількох грудневих днів і тлумачили як спогад про часи достатку, свободи і рівності, символічним втіленням яких був короткотривалий – на час свята – обмін соціальними ролями. Відтак у літературних інтерпретаціях міфема Сатурна набувала різних конотацій. Позитивну – як один із перших царів Лаціуму, що навчив своїх підданців землеробству, виноградарству й цивілізованому життю (звідси й топонім Італії *Saturnia tellus*) і уособлення давноминулих щасливих часів. Таке тлумачення було поширене вже в античній літературі. Негативна конотація – Сатурн-час, який знищує ним же народжене, закріпилась пізніше внаслідок осмислення історичних катаклізмів, засвідчивши таким чином перехід міфологеми в ідеологему. Отож, який би з варіантів не обирали митці різних епох, міф про Сатурна стає своєрідним інтертекстом для художнього вираження авторської моделі часу, уявлень про «минуле», «теперішнє» і «майбутнє».

Так, римські поети доби Августа інтерпретують міф про Сатурна як історію про «золотий вік», гармонійний і щасливий. У «Метаморфозах» Овідія минуле – це і «*цілорічна Сатурнова весна*», і пора, коли «*Без зброї, без війська / Мирні народи жили в непорушнім і любім дозвіллі*» [8, 322]. Натомість у Вергілія – це минуле, що повертається. У славнозвісній 4-ій еклозі, що, як відомо, мала в Середньовіччі містичне тлумачення тексту-пророцтва народження Христа, поет веде мову про відродження «царства Сатурна» як настання суцільної гармонії і благополуччя:

Низка щасливих віків на землі починається знову.

Знову вертається Діва, вертається царство Сатурна [2,199].

Так авторитет античних поетів, які насамперед видавали данину ідеології Октавіана Августа як творця новітнього «золотого віку», формується традиція, за якою міфологема «вік Сатурна» активно застосовуватиметься у філософських і художніх роздумах над часом й історією, зокрема в традиції утопічного мислення.

Європейська утопія, зазначає Б. Шалагінов, «виникла як напівфілософський, напівхудожній жанр, позашлюбне дитя політології» [11, 256]. На відміну від ренесансної асоціації з «майбутнім»,

образ «золотого віку», закріпився (особливо в романтиків) за концептом «минуле», яке протиставляється сучасності як «віку залізного». А в творах німецьких романтиків, зокрема в Новалиса («Християнство, або Європа»), Ф. Шиллера («Боги Греції»), Ф. Гельдерліна («Смерть Емпедокла»), де «повернення в майбутнє» художньо оприявнювалося через античний текст, пропонуються варіанти естетико-пантеїстичних соціальних утопій із проблемним комплексом «призначення роду людського», «земне життя і безсмертя» тощо.

У романтичній художній свідомості не без впливу страшних уроків Французької революції як «невиправданої спроби втілення в життя окремих утопічних планів» [11, 257] відбувається розщеплення міфічного мотиву про вік Сатурна як золотого на ідейно різні, де «золотий вік» – утрачена гармонія минулого, а вік Сатурна – час трагічного протистояння поколінь у ході соціальних катаклізмів. У вислові «Революція – це Сатурн, вона пожирає своїх дітей», який приписують одному з лідерів і водночас жертв Якобінської диктатури Жоржу Дантону, актуалізована сема Сатурна, «прирощена» після його ототожнення з Кроносом, який, за міфічними уявленнями, боячись втратити владу, свого часу відвойовану в титанів, пожирав власних дітей у страху перед повторенням знайомого сценарію. Отже, осмислення міфу про Сатурна через призму суспільно-політичного досвіду хитнуло маятник семантичного наповнення в протилежний «золотому віку» напрямком.

Ця тенденція спостерігається і в літературі раннього модернізму, набуваючи варіантів прочитань, співзвучних із настроями епохи й індивідуально-авторськими стильовими домінантами. Цікавою в цьому аспекті є перша збірка П. Верлена «Сатурнічні поезії». З одного боку, у картинах розкішної природи відчитується традиція зображення тла сатурналії, з другого, – Верлен переадресовує мотив завершення збору урожаю на екзистенційно-філософський мотив завершальності людського життя. Осінній пейзаж («Осінь пісня», «Сонце на спаді», «Nevermore») як один із найхарактерніших для авторського стилю примножує меланхолійність, здатність передавати таємні порухи душі. Мінорність збірки посилює її присвята тим, хто народився «під знаком Сатурна», усім, «хто нещасливий на землі, кого тривожить бентежна уява, хто причернений на землі, а можливо, і на віковичні страждання». Такими, на думку Верлена, є насамперед митці, адже йдеться не так про дату народження, як про само- і світовідчуття, притаманне поколінню кінця віку і власне самому автору. Тож намагання вдягти маску розважливого мудреця і водночас максимально відверто виявити внутрішній світ ліричного героя «народженого під знаком Сатурна» – це, можливо, данина карнавальній традиції сатурналії. А доба Сатурна в цьому контексті інтерпретується часом, в якому гостро відчувається втрата впевненості й спроможності змінити щось на краще. Таким чином, «час Сатурна» переміщується в теперішнє і тяжіє над світом неунікним фатумом.

У доробку М. Семенка також є цикл, назва якого відсилає до міфології Сатурна й водночас до верленівської традиції – «Селянські сатурналії». Зауважимо, що в ранніх творах українського поета, зокрема в збірці «Prelude» (1913), мотиви лірики П. Верлена відлунюють досить виразно своєрідною лектурою молодого митця, як, власне, і в циклі «Крапки і плями» (1915), більшість віршів якого написані в імпресіоністичній манері. Цикл 1918 року «Селянські сатурналії» так само вирізняється на тлі тогочасних Семенкових футуристично наснажених віршів з виразною урбаністичною тематикою своїм тяжінням до традиції суб'єктивно-сповідальної поезії з ліричним автогероєм.

Самоозначення ліричного героя-поета звучить уже в першому вірші, яким відкривається цикл, разом із традиційним зверненням до Музи, хай навіть і названою «Неіснуючою Сестрою»:

Скільки, скільки поживклих шишків,

Скільки поживклих мрій!

Дорогі, рівненькі рядочки –

Серця мого відбитки,

Юнацькі благословення Неіснуючій Сестрі [10, 120].

А далі здійснюється подорож шляхами пам'яті, навіяна перебуванням у рідних авторів Кишиняч. Все навкруги дихає патріархальним спокоєм, у простих речах вгадуються «сумні, далекі і рідно-незнані / Душі померлі» [10, 120] (вірші «Старий годинник»). День бабусиних іменин зроджує спогади про часи, коли була «повна хата розмов і гомону / у теплім тремтінні» [10, 121], а антиномія «минуле – теперішнє» несподівано отримує традиційний для романтизму оцінку-заклик: «Боже, всьому минулому – подай твої святі милості!».

Обравши, на відміну від П. Верлена, зимові декорації («Сніг у саду», «Три шибки», «Біла курява») і поряд з підвищеною увагою до внутрішніх порухів душі відтворення предметно-речового світу через промовисті деталі сільського побуту, М. Семенко розгортає картину українських сатурналії – зимових днів, коли приспані снігами і різдвяними святами села дрімотно спочивають. Настрій ліричного героя вигойдується від самотності й страху («Пусто і тоскно ніччю

в селі. / *Я тут чужий і настроєний ворожо*» [10, 122] («Сніг у саду»), до втіхи від нехитрих домашніх клопотів («*Батько рубає верболіз / Я стягаю до тину*»), від чого навіть «*Смуток замерз / В кутку*» [10, 124] («Праця»), і до тривожно-радісного очікування нового («*Не віриться, що село замерло. / Весело ждати зміни*» [10, 123] «Дурненький зайчик»). Та все ж домінує мотив туги за рухом, за розмаїттям життя, яке б розворушило «*вічність розмірених пликів*» [10, 125] («Тіні»), аж до парадоксального бажання «*Я заздрю маленькому хлопчикові, / Що вмирає у хорих муках*» [10, 126] «Умирає хлопчик»), бо це – зміни. Можливо, тому в поезіях циклу так часто виринає образ місяця – символу метаморфоз (важливо, що і Сатурн, на думку астрономів, також є найпримхливішою і найнепередбачуванішою серед планет). Спільним мотивом віршів «Село без місяця», «Сніг у саду», «Золоторіг», «Руки слів» є авторове «*Я не люблю села без місяця*» [10, 121] і «*Місяця жду*» [10, 122] як своєрідно висловлене бажання динамічного, наповненого змін, насправді сатурнічного, буття.

Готовність «одягнути маску» – характерна особливість ліричного героя М. Семенка Це і карнавальні маска П'єро і Арлекіно (зб. «П'єро кохає», «П'єро мертвопетлює»), Дон Кіхота («На Росінанте» з циклу «Селянські сатурналії»). Використання авангардистами ігрових стратегій – це не тільки один зі способів самоідентифікації та розширення свого простору за рахунок гри в маски в межах прихованого світу людини, а й художнє втілення «геть-ізму» щодо класичної спадщини (щоправда, тут можна згадати зауваження О. Фрейденаберг про те, що пародіюється тільки те, що живе і святе). Та якщо в ранній ліриці – це іронічний прийом автора, який намагається прокласти дистанцію між сентиментальним ліричним героєм і футуристом-Семенком, то в творах панфутуристського періоду під маскою руйнівника постає герой аполлінерівського типу, який в руйнації бачить шлях оновлення, а пізніше, в ліриці 1930-х років, – вчорашній збурювач спокою, розчарований насамперед у собі за обраний компроміс.

У своїй рецепції міфу про Сатурна М. Семенко пройшов від опрацювання теми сатурналії, українізуючи, так би мовити, її і водночас створюючи нову версію образу патріархального минулого – милого і дорогого, як дитячий спогад, але наївно-пасивного для нових часів, до характеристики сучасності в координатах «віку Сатурна» й озвучення профетичних мотивів. Між цими інтерпретаційними полюсами непоодинокі вживання образу Сатурна в його астрономічному аспекті. Показовою з цього погляду є книга «Дев'ять поем» (1918), що стала, на думку критиків, знаком утвердження М. Семенка-футуриста.

Злободенна тематика, нерідко надмірний (чи краще показовий) оптимістичний пафос, а відтак надуживання ультраревольюційної риторикою, публіцистичністю сусідають у творах збірки «Дев'ять поем» з тонким ліризмом та образами, які виростають до рівня символів. Так, у тексті поеми-роману «Прерія зор» двічі повторюється рядок «*І Сатурн за вікном в огні*» [10, 229], що підсилює відчуття драматичної межі, до якої підійшла лірична героїня й справджує передчуття її особистої катастрофи. Так само і в «Першій подорожі моїм кругом світу» образ «*дуги Сатурна*», за якою «*потягне назад / далека крапка / незримим вогнем*» [10, 242] асоціюється з перешкодами на шляху до мрії, які мусить здолати молода генерація (символічно – ліричний герой і «*безбородий матрос*»). А в рефутпоемі (за авторською жанровою дефініцією) «Тов. Сонце», обігравши уявлення, що народженні під знаком Сатурна наділені важким характером і схильністю до меланхолії, М. Семенко виходить на узагальнення «пасивні», «песимісти» і аж до соціально маркованого «кому не по дорозі з нами в світле майбутнє» :

*І скільки вас блідих і ніжних
що довіряють Сатурну –
хто сполучив з душею сатурновий знак –
околені –
розгублені без мети –
відбилися без шляху – піддалися гіпнозній силі –
стомились, обезуміли без майбутнього* [10, 182].

Вивершує авторове звернення до міфології Сатурна образ «*дітей Сатурна*» у зверненні до сучасників. У цьому знову можна прочитати тяжіння М. Семенка до гри і один із популярних у літературі 1920-1930-х років мотив двійництва. З одного боку, виходячи, з так би мовити астрологічної версії, діти Сатурна – певна категорія людей, що не маючи особливого соціального статусу, переконані у своєму унікальному походженні й у невпинній увазі небес до їхньої долі. Проектуючи це на ідеологічні запити часу, діти Сатурна – це молоде покоління будівничих радянського суспільства. Вужче, за верленівським тлумаченням, – генерація поетів. Та з другого боку, так завдяки міфологічному плану увиразнювалась ідея часу, що пожирає власних дітей. Хоча майбутнє все ще залишалося бажаним ідеальним: «*душу пестять образи Атлантиди*» (вірш «Атлантида»). В останньому вбачаємо присутню трансформацію мотиву «золотого віку».

В українській ліриці 1920-1930-х років склалось дві тенденції інтерпретації цього мотиву: наповнення новим, політичним і технократичним, змістом, що перегукуватиметься з ідеологією «світлого майбутнього» в тоталітарному міфі, та заміщення мотиву «золотого віку» парадоксально інтерпретованим «залізним віком», що, на відміну від усталеної семантики, прочитується символом сучасної машинізованої цивілізації або невідвратної боротьби в країні, яка пережила громадянську війну й живе в постійному очікуванні нової та ще й світових масштабів. Образ М. Семенка наділений драматичними інтонаціями, нерідко співзвучними з фаталістичними мотивами та з пророкуванням трагічного майбутнього «дітям» революції. С. Жадан, досліджуючи філософсько-естетичні погляди М. Семенка, наголошував, що в поета-футуриста «розуміння свого часу, своїх сучасників, як «плацдарму і матеріалу» для формування нового суспільства відбувалось саме в дусі революційної романтики, романтики вітаїзму, прагнення самопожертви (*курсів наш.* – О.Г.) на користь майбутнього» [3, 14]. Тож поява такого образу цілком вмотивована в поступі М. Семенка-поета.

Підсумовуючи (й водночас усвідомлюючи відкритість цієї теми для подальших досліджень), зауважуємо: в ліриці М. Семенка немає виразних міфоцентричних (О. Козлов) творів, але вся його поезія, за великим рахунком, – це своєрідний міфоцентричний текст. Текст, організований за міфологічними принципами, у якому твориться новий міф про час Сатурна, у якому митець-сучасник здійснює акт героїзму – титанічно відстоює свою унікальність, право на бунт, на перетворення світу в нову якість. Міф про Сатурна, розчинившись у Семенковій ліриці в змісто- і структуротвірних елементах, перетворився і в біографічно насичений мотив («минуле»), і в оцінний щодо свого часу («теперішнє») і драматично профетичний («майбутнє»). Поет демонструє і експліцитне, на рівні алюзій і образів-символів, функціонування образу Сатурна, й імпліцитне – як елемент світоглядний.

Список використаних джерел

1. Біла А. В. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
2. Вергілій. Буколіки. Четверта еклога / Вергілій // Зеров М.К. Твори: в 2-х т. / М. К. Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезії та переклади. – 843 с.
3. Жадан С. В. Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка : автореф. дис. канд. філол. наук за спец.: 10.01.01 – українська література / С. В. Жадан. – Харків, 2000. – 21 с.
4. Мифы народов мира / [Энциклопедия]: В 2-х т. – Т. 2. – М. : Сов. энциклопедия, 1988. – С. 417.
5. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х : портрети в історичному інтер'єрі / Р. В. Мовчан. – К. : Стило, 2008. – 542 с.
6. Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / В. П. Моренець. – К. : Основи, 2002. – 327 с.
7. Наливайко Д. С. Про співвідношення понять «модерн», «модернізм», «авангардизм» / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 1997. – №11 – 12. – С. 44 – 48.
8. Овідій. Метаморфози / Овідій // Зеров М.К. Твори: в 2-х т. / М. К. Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезії та переклади. – 843 с.
9. Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт українського Модернізму / Я. О. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2002. – 392 с.
10. Семенко М. Поезії / М. Семенко / Редкол. : О. Є. Засенко та ін.; Вступ. слово М. П. Бажана. Упоряд. та стаття Є. Г. Адельгейма. – К. : Рад. письменник, 1985. – 311 с.
11. Шалагинов Б. Б. «Смерть Эмпедокла» Ф. Гельдерлина и проблема «немецкой утопии» / Б. Б. Шалагинов // Біблія і культура : 36. наук. праць. – Чернівці : Рута, 2005. – Вип. 7. – С. 256 – 267.
12. Элиаде М. Мифы современного мира / Мирча Элиаде // Элиаде М. Мифы. Сноведение. Мистерии [пер. с фр. В. Большакова]. – К. : Ваклер, 1996. – С. 22 – 40.

Анотація. Аналіз ролі міфу про Сатурна в ліриці Михайля Семенка уможлиблює висновки про його змістову та структуротвірну функції. Він є і біографічно маркованим мотивом, і оцінним щодо свого часу, і драматично профетичним. Поет демонструє експліцитне (алюзії, образи-символи) та імпліцитне (як світоглядний елемент) функціонування міфема Сатурна.

Ключові слова: Михайль Семенко, античність, міф, авангардизм, рецепція, інтерпретація

Summary. Mikhail Semenko's interpretation of antiquity as a text illustrates the specific attitude of artists of avant-garde about tradition in general and classic heritage in particular. The poetry by the leader of «Aspanfut» is not replete with antique images and myths («Do Musy», «Sphinks», «Pidzemna richenka», «Taiphun», «Kryla smili...», «Ya», «Spirali analogiy», «Vytysk», «Selianski

saturnalii» etc.) but, nevertheless, resonates with a connection to the tradition that has been supplemented with a particular avant-garde reception of antiquity. The avant-garde strategy of «mythical» comprehending the world is realized by determinedly constructing through deconstruction the image of the world as a play, performance, manifested with the motif of duality, literary mystification, parody and travesty; where poets put on the mask of Trickster. The antique myth about Saturn and, furthermore, the tradition of its artistic existence in world's literature we consider one of the ideological and plot matrices of Mikhail Semenko's lyrics.

Semenko's reception of mythology developed from creation of Ukrainian poetical version of Saturnalia – where the patriarchal past is precious as a childhood memory but naive and passive for the new times («Selianski saturnalii») – and to characterizing modernity as an «age of Saturn». The image of «golden age» as a component of the myth about Saturn is endowed with dramatic intonations that are similar to fatalistic motives and prediction of tragedy to the «children» of revolution.

Semenko's lyrics is a specific mythocentric text in which author-contemporary does an act of heroism in times of Saturn – titanically defends his uniqueness, the right to revolt, transform the world a new quality. The myth about Saturn as a meaning and structure creating element has transformed into biographically intense motif («past»), as well as evaluative («present») and dramatic and prophetic ones («future»). It is manifested on both explicit (allusions and images-symbols) and implicit (as an ideological element) levels.

Key words: *Mikhail Semenko, antiquity, myth, avant-garde, reception, interpretation.*

Отримано: 16.08.2015 р.

УДК 82-1/29

Горovenko M.A.

ОНОМАСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНА С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»

Исследование онимической лексики в художественном тексте за последние десятилетия становится одним из наиболее актуальных направлений литературоведения. Имя персонажа любого произведения является важнейшим элементом формы художественного произведения, неотъемлемой его частью, способствующей формированию целостного художественного образа.

Изучением имен собственных в произведениях художественной литературы занимается литературная или поэтическая ономастика, которая тесно связана со стилистикой, поэтикой, лингвистикой текста, семантикой. Литературная ономастика исследует особенности функционирования собственных имен в художественном пространстве. Имена собственные являются неотъемлемой составляющей стиля и языка писателя, тесно связаны с темой произведения, идеологическими воззрениями автора, изображаемым временем и пространством, образной системой.

Антропонимы и топонимы участвуют в раскрытии основных мотивов литературного произведения, передают подтекстовую информацию, указывают на социальный статус персонажа, его национальную принадлежность, раскрывают его в историко-культурном контексте. Более того, изучение имени персонажа с учетом его этимологии помогает глубже проанализировать замысел автора.

Филологический анализ художественных текстов, в которых, как справедливо замечает Ю. Тынянов, не бывает «неговорящих, незначащих» имен, требует особенного внимания к антропонимическому пространству текста, прежде всего, к именам главных героев [6]. Наиболее важными и частотными в тексте являются антропонимы. Остальные виды поэтонимов используются автором для детализации, для создания фона.

Интерес к данной теме не угасает по сей день, что говорит об актуальности науки литературной ономастики. Возрастает количество работ, посвященных изучению различных аспектов литературной ономастики. Среди них заслуживают внимания труды таких литературоведов: А.В. Суперанская, В.А. Никонов, Ю.А. Карпенко (теория имени собственного), В.М. Калинин (поэтика онима), Ю.А. Рылов (романская антропонимика), Г.Ф. Ковалев (русская литературная ономастика). Следует отметить фундаментальные кандидатские диссертации, посвященные изучению функционирования имен собственных в художественном тексте: Э.Б. Магазаник «Ономастика или «говорящие имена в литературе» и И.М. Петрачкова «Значимость имени собственного в художественном тексте».

Матеріалом для данної статті служить роман американського письменника Ф.С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі». Творчість Фіцджеральда не раз становилося предметом спеціального вивчення. Існує ряд монументальних робіт, дисертаційних досліджень, наукових статей, присвячених вивченню творчості письменника. Становить очевидним, що поетони́ми роману «Великий Гетсбі» залишаються поза уваги літературознавців. Таким чином, розкриття ідей авторського задуму за допомогою онімічного простору і є метою даної статті.

Роман «Великий Гетсбі» представляє величезний пласт онімічної лексики. Центральним образом в романі виступає Джей Гетсбі, молодий чоловік, повернувшись з війни і несподівано розбагатівши незаконними шляхами. Гетсбі жадає повернути любов багатий Дезі, яку він полюбив, коли був бідним офіцером. Їм майже вдається досягти своєї мети, але, в кінці кінців, плани його руйнуються.

Повне ім'я героя Джей Гетсбі з'являється тільки в 3 главі, а справжнє ім'я героя Джеймс Гетс розкривається читачеві лише в 6 главі, повествуючій історію загадкового персонажа. Ім'я Джеймс виходить з біблійського імені Іаков (апостол, син Йосифа, родич Христу). Етимологічний словник дає декілька значень імені «Джей»: сойка (пташка), невинуватий болтун, простак, щеголь, фронт (decaying or ironical use of »jay» «flashy dresser»). Зміна імені (Джей – Джеймс) є символом, який сигналізує про значні зміни в характері персонажа. Він змінив своє ім'я в 17 років, і це подія означало початок його стрімкої кар'єри. «It was James Gatz who had been loafing along the beach that afternoon in a torn green jersey and pair of canvas pants, but it was already Jay Gatsby who borrowed a rowboat, pulled out to the Tuolumne» [8, 99]. Джеймс Гетс – це бідний хлопець із північної Дакоти, а Джей Гетсбі – це втілення мрії того ж семнадцятирічного юнака. Таким чином трансформація імені персонажа влітає за собою коренні зміни в долю самого героя. Його батьки були простими людьми, що не відповідали ідеалам Гетсбі. По тому він з такою легкістю отримує імені своїх батьків, відчуваючи, що народився для чогось більшого. «He was a son of God – a phrase which, if it means anything, means just that – and he must be about his Father's business». [8, 99] Додавання до прізвища суфікса *by* націлено на створення нової соціальної конотації. Чоловік, носій такої прізвища, належить до давнього роду. *Gatsby* може бути трансформацією англійської прізвища *Gadsby*, яка означає людину з *Gaddesby* (графство Англія). Але так як прізвища Гетсбі супроводжує прислівник «великий», для читача стане очевидним благородне походження головного героя. Інтересно те факт, що прислівник «великий» з'являється в романі тільки один раз. Але автор майстерно влітає в канву тексту інші варіації, створюючи загальну атмосферу величчя всього того, що торкається з образом головного героя: «Gatsby's enormous house», «Gatsby's gorgeous car».

В цілому поетонім *Gatsby* відноситься до ряду авторських поетонімів, націлених на посилення експресії при опису образу персонажа.

Образ Гетсбі статичний, незмінний протягом всього роману, в той час як образ Ніка Каррауей відрізняється динамічністю, розвитком, виконує сюжетообразовуючу функцію. Ф. Хоффман відзначає динаміку поглядів Ніка в його відношенні до Гетсбі: від повного неохайності до визнання неохайності і вульгарності рисами другорядними. Нік – типовий американський представник «втраченого покоління», цілком поглиненого моральними проблемами. Р. Скляр знаходить, що подвійне положення Ніка – спостерігача і діючої особи – дозволяє йому охопити всю життя роману в своїх оцінках і розумінні.

Ім'я Нік (Nick), згідно етимологічному словнику, є скороченою формою імені *Nicholas*, що в буквальному сенсі означає: люди-переможці (*victory people*). Поетонім Каррауей (Carraway) виходить з слова *caraway*, що означає «тмин», спеція, яка має приємний аромат і використовується для приготування різних страв. Як уже було сказано, образ Ніка грає важливу роль в сюжетобудуванні роману. Він виступає важливим елементом в розкритті сюжету, як пряма в якості неотъемлемого інгредієнта, що сприяє повному розкриттю смакових якостей страви. Слегка гіркий смак тмина символізує прямолинійний характер Ніка, не відступаючого від своїх моральних цінностей, а приємний сильний аромат – це його благородна натура.

Том Бьюкенен – головний антагоніст Гетсбі, один з найяскравіших персонажів роману. Сам письменник в своїх листах визнавав, що в порівнянні з Гетсбі образ Тома вийшов дуже цілісним. Фіцджеральд виділяє основну рису Тома, розкриваючи соціальну основу формування характеру персонажа. При всій фізичній силі і впевненості, Том инфантильний. Инфантильність породжує «баснослівне багатство», яке стоїть між Томом і справжньою життям.

Ім'я Том (Tom) є зменшувальною формою імені *Thomas*, яке означає «близнюк, друг, копія» (twin). Том не відрізняється індивідуальністю. Такими як він автор роману

не раз встречал в то время. Все они «копии» одного прототипа – богатого, высокомерного человека с инфантильными, порою примитивными взглядами на жизнь. Деньги являются той единственной почвой, на которой может удерживаться Том. Из этой почвы вырастает то, что сам он считает моралью, но что на самом деле оказывается ее уродливым извращением.

Фамилия Бьюкенен означает «тот, кто пришел из района Бьюкенен», расположенного в Лох Ломонде в Шотландии. Также этот поэтоним может быть английской версией немецкого слова *buchenhain*, означающего «буковый лес». Нам представляется, что последний вариант наиболее ярко раскрывает сущность данного персонажа. Несмотря на то, что Том богат, имеет возможность пользоваться всеми благами цивилизации, его идеалы примитивны, его принципы просты, его суждения не отличаются глубиной мысли. И таких людей, разделяющих взгляды Тома, немало. Все они, как деревья в лесу, идентичны в своих убеждениях. Поэтоним Том в совокупности с поэтонимом Бьюкенен создают собирательный образ человека с низкими нравственными идеалами.

Очень интересны женские образы романа: Дэзи, Джордан и Миртл.

Дэзи Бьюкенен – жена Тома Бьюкенен. Автор в основном использует в романе имя Дэзи. М. Каули точно определяет сущность Дэзи, называя ее «воплощением богатства». Действительно, именно деньги обуславливают характер Дэзи. Даже в ее голосе слышится звон монет.

Поэтоним *Daisy* восходит к древнему слову *dages eage* (day's eye), используется как уменьшительная форма от слова *Margarita* (Margaret). Маргаритка – цветок, белые лепестки которого окружают желтую серединку. Белый цвет лепестков – символ невинности, но это лишь обманчивая внешняя оболочка. Желтый цвет несет негативную коннотацию. Душа Дэзи не знает жалости, она жестока. За внешней белой оболочкой скрывается темная сторона образа Дэзи. Фамилия мужа Бьюкенен добавляет значимость поэтониму Дэзи, что приводит к образу женщины привлекательной, но в то же время прагматичной и пустой. Как цветы прячутся в тени деревьев, так и Дэзи остается в тени своего мужа Тома Бьюкенен.

Образ Дэзи статичен, раскрывается, в основном, через связь с образами других персонажей: Дэзи и Том, Дэзи и Джордан. Параллелизм характеров Дэзи и Джордан, то есть одинаковая этическая ущербность этих персонажей делает их духовно очень близкими.

Джордан – стройная, манерная девушка, которая ведет себя довольно самоуверенно. Имя Джордан (Jordan) восходит к названию реки Иордан на Ближнем Востоке. Джордан может быть как мужским, так и женским именем. Поэтоним *Джордан* означает «течь вниз». Имя персонажа характеризует размеренную, беспечную жизнь героини, которая медленно плывет по течению, лишь изредка преодолевая жизненные препятствия.

Образ Миртл Уилсон интересен тем, что имеет собственное значение и в то же время существенно дополняет характеристику Тома. Миртл – воплощение легкомысленной, корыстной женщины, которая является типичным образом любовницы. Характер Миртл раскрывается во второй главе. Миртл, при всех своих претензиях, значительно ближе к беднякам, чем к богатым. Вся энергия Миртл не смогла спасти ее, и в том, что вспышка этой энергии бросила ее под колеса машины, есть своя закономерность. В этом заметна схожесть судеб Миртл и Гэтсби.

Поэтоним *Миртл* (Myrtle) происходит от слова *myrtle*, что в переводе означает «мирт» – род вечнозеленых древесных растений с белыми пушистыми цветками. В эпоху Ренессанса вечнозеленый мирт стал символом вечной любви, супружеской верности. Образ Миртл в романе не реализует ни одно из таких высоких качеств. Нам представляется, что замысел автора состоял в том, чтобы на контрасте показать всю низменность героини, носящей такое благородное имя. Супружеская измена, на которую она так легко идет, психологически подготовлена долгими годами неудовлетворенности. Миртл, не обремененная ни знаниями, ни культурой, ни воспитанием, готова на любые действия.

Данные проведенного анализа показали, что в романе каждый антропоним был тщательно продуман писателем, каждый поэтоним несет определенный смысл, способствует созданию образа персонажа, облачает в определенную оболочку, что позволяет читателю представить образ таким, каким его задумал автор. Большинство поэтонимов были введены автором для усиления экспрессии имени при характеристике художественного образа и являются ассоциативными именами. Наименование второстепенных персонажей чаще всего представлено описательными именами.

Список використаних джерел

1. Веселовский С. Б. Ономастикон. Древнерусские имена, прозвища и фамилии / С. Б. Веселовский. – М. : Наука, 1974. – 382 с.
2. Калинин В. М. Литературная ономастика или поэтика онама / В. М. Калинин. – Донецк, 2002. – 364 с.
3. Карпенко Ю. А. Литературная ономастика Лины Костенко / Ю. А. Карпенко. – Одесса: Астропринт, 2004. – 216 с.

4. Лидский Ю. Я. Скотт Фицджеральд. Творчество / Ю. Я. Лидский. – К. : Наукова думка, 1982. – 312 с.
5. Суперанская А. В. Ономастика. Типология. Стратиграфия / А. В. Суперанская. – М. : Наука, 1988. – 264 с.
6. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.
7. Reaney P. H, Wilson R. M. A dictionary of English surnames / P. H. Reaney, R. M. Wilson. – London : Taylor and Francis e-library, 2006. – 3541 p.
8. Fitzgerald F. S. The Great Gatsby / F. S. Fitzgerald. – New York : Macmillan Publishing Company, 1986. – 182 p.

Анотація. В статті розглядаються актуальні проблеми сучасної ономастики. Метою дослідження постає аналіз власних імен персонажів роману С. Фіцджеральда «Великий Гетсбі», що дозволяє розкрити зв'язок імені героя з його художнім образом. Вивчення імені персонажів з урахуванням його етимології сприяє більш поглибленому аналізу задуму письменника.

Ключові слова: ономастика, антропонім, текст, власне ім'я, поетонім.

Summary. The article touches upon an important problem of literary onomastics. The main objective of given investigation is to reveal connection between name of the characters on the one hand and its artistic image on the other hand. The study of the names of the main characters is performed taking into consideration the etymology, that contributes to more profound analysis of the author's message. The name of the character in any work of literature is its integral part that facilitates the formation of artistic image.

Among the different branches of onomastics there is literary onomastics which implies all proper names contained in the text and their function in it. Literary or poetic onomastics is closely related to stylistics, poetics, linguistics, semantics. The extensive analysis of anthroponyms and their functions in the work of literature help to reveal the major themes and motives of the composition, convey implicit information, specify social status of the character, its national identity.

The given article is devoted to the studying of the dominant anthroponyms in the novel «The Great Gatsby» by F. Scott Fitzgerald. The creative work of Fitzgerald has frequently been the subject of investigation. There exist numerous monumental works, dissertations, scientific research and articles, devoted to the studying of different literary aspects of Fitzgerald's creative work. The main aim of given article is to reveal the author's message with the help of «space of onyms».

The results of the performed investigation prove that every anthroponym in the novel was thoroughly developed and considered by the author, every poetonym bears definite meaning, contributes to the creation of complete artistic image of the character, which enables readers to conceive that image the way the author intended it to be. The great number of poetonyms were introduced by the author to intensify the expression of the character's names. The denomination of secondary characters is presented by descriptive names.

Key words: onomastics, anthroponym, text, proper name, poetonym.

Отримано: 19.08.2015 р.

УДК 811.111'373.7

Гуменюк І.І.

ФРАЗЕОЛОГІЧНІСТЬ КОЛОРАТИВІВ (НА МАТЕРІАЛІ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ)

Незважаючи на те, що колірна лексика є постійним об'єктом експериментування в різноманітних лінгвістичних теоріях, але особливості її вживання у складі фразеологічних одиниць досліджені неповністю. У той час, як вивчення кольоросимволів крізь призму фразеології допомагає отримувати ґрунтовну інформацію про цілісну картину світу, про цінності, які характеризують той чи інший етнос.

Мета роботи – дослідити фразеологічну продуктивність, вживаність і фразеологічність колоративів (далі КТ) у складі фразеологічних одиниць (далі ФО) в англійській мові.

Матеріал дослідження отримано методом суцільної вибірки з 8 лексикографічних джерел і творів англійських та американських авторів ХІХ-ХХІ ст. Сформована таким чином картотека налічує 1 180 ФО із колоративами у лексикографічних джерелах та 195 ФО у художніх творах.

Отже, ми дотримуємося думки Б. Берліна та П. Кея щодо кількості основних колоративів в англійській мові (11). Це: *white, black, red, green, yellow, blue, brown, purple, pink, orange, grey* [6].

На нашу думку, варто розподілити відтінки КТ навколо основних 11 кольорів для зручності їхнього опису й аналізу.

Слід зазначити, що всі основні КТ в англійській фразеології мають різну кількість відтінків. Отже, відтінками основних колоративів, услід за Т.В. Венкель [1, 58-60], ми вважаємо: 1) поєднання ОКТ зі словами, що вказують на яскравість (світлість/тьмяність): *dark blue, clear blue* тощо; 2) метафоричний перенос значення з відносних прикметників: а) назва об'єкта/речовини: *ruby, gold(en), ivory, silver* тощо; б) назва об'єкта/речовини + ОКТ: *blood orange* тощо; в) описові колірні позначення: *rosy-colored, judas-colored* тощо; 3) утворення деривативів від основного або іншого відтінкового КТ приєднанням суфіксів, закінчень: *black-blackness, white-whiten, pale-paleness* тощо; 4) злиття кількох КТ для утворення позначень відтінків: *black-and-white, blue and buff* тощо; 5) утворення більш насичених відтінків основних кольорів: а) лексична одиниця підсилення + ОКТ: *better blue* тощо; б) вищий та найвищий ступені порівняння ОКТ: *redder, the blackest* тощо.

Усі зафіксовані нами у складі ФО відтінки розташовано навколо основних кольорів. Лексико-семантичні підкласи (далі ЛСП), сформовані в такий спосіб, далі називатимемо за основним колоративом.

Отже, для ЛСП «*білий*» ми зафіксували у фразеологічних словниках десять КТ, серед яких – чотири прикметники у простій формі (*blonde, peroxide blonde, pale, ivory*), поєднання двох прикметників (*black and white*), два прикметники у формі вищого і найвищого ступенів порівняння (*whiter, whitest*), іменник (*paleness*), дієслівну форму (*whiten*) і прислівник (*pearly*). У переважній кількості ФО вживається прикметник *white* (146 уживань), далі йдуть КТ *pale* (14), *ivory* (8), *blonde* (3), *pearly* (2), *peroxide blonde* (1), *whiter* (1), *whitest* (1), *paleness* (1), *whiten* (1).

Для ЛСП «*чорний*» ми зафіксували у фразеологічних словниках вісім КТ, серед них – три одиниці із поєднанням двох прикметників (*black and white, black and blue, black and tan*), два прикметника у вищому і найвищому ступенях порівняння (*blacker, blackest*), іменник (*blackness*) і дієслівну форму (*blacken*). У переважній кількості ФО вживається прикметник *black* (191 уживання), далі йдуть КТ *black and blue* (4), *black and white* (3), *blacker* (3), *black and tan* (2), *blacken* (2), *blackest* (1), *blackness* (1).

Для ЛСП «*червоний*» ми зафіксували у фразеологічних словниках дев'ять КТ, серед яких – три прикметники у простій формі (*scarlet, ruby, bloody*), один прикметник у формі вищого ступеня порівняння (*redder*), поєднання двох прикметників (*dark and bloody*) і дієслівні форми (*bleed, blush, flush*). У переважній кількості ФО вживається прикметник *red* (116 уживань), далі йдуть КТ *blush* (14), *scarlet* (7), *bloody* (6), *bleed* (2), *flush* (1), *redder* (1), *ruby* (1).

У ЛСП «*жовтий*», ми зафіксували у фразеологічних словниках чотири КТ, серед них – три прикметники у простій формі (*primrose, golden, gilded*). Цікаво, що у цій підгрупі, кількісно переважає КТ *gold/golden* (81 уживання), далі йде КТ *yellow* (51), *gild/gilded* (1).

Для ЛСП «*зелений*» ми зафіксували у фразеологічних словниках чотири КТ, серед яких – два прикметники у простій формі (*pea-soup, evergreen*) і один прикметник у формі вищого ступеня порівняння (*greener*). У переважній кількості ФО вживається прикметник *green* (95 уживань), далі йдуть КТ *pea-soup* (2), *evergreen* (1), *greener* (1).

Слід зазначити, що в англійській мові КТ *blue* позначає і *блакитний*, і *синій* кольори, хоча для позначення синього кольору вживається також КТ *dark blue*, тому цей ЛСП ми назвали «*блакитний*». Отже, для ЛСП «*блакитний*» ми зафіксували у фразеологічних словниках шість КТ, серед них – дві одиниці з поєднанням двох прикметників (*black and blue, blue and buff*), один прикметник із лексичною одиницею підсилення (*better blue*) і три прикметники з лексичною одиницею уточнення (*true blue, dark blue, clear blue*). У переважній кількості ФО вживається прикметник *blue* (103 уживання), далі йде однакова кількість КТ *black and blue* (1), *blue and buff* (1), *better blue* (1), *dark blue* (1), *clear blue* (1), *true blue* (1).

Для ЛСП «*коричневий*» зафіксовано у фразеологічних словниках три КТ, серед них – два прикметники у простій формі (*buckeye, browned*). У переважній кількості ФО вживається прикметник *brown* (26 уживань), далі йдуть КТ *browned* (1) і *buckeye* (1).

Для ЛСП «*рожевий*» ми зафіксували у фразеологічних словниках чотири КТ, серед яких – два прикметники у простій формі (*rosy, rose*) і описове колірне позначення (*rose-colored*). Цікаво, що в цій підгрупі кількісно переважає КТ *rose* (18 уживань), далі йдуть КТ *pink* (15) і *rosy* (8). Ми визначаємо основним КТ *pink*, попри кількісну перевагу КТ *rose*, тому що саме КТ *pink* належить до ОКТ англійської мови.

Для ЛСП «*срібний*» віднайдено у фразеологічних словниках три КТ, серед них – два прикметники у простій формі (*silver, silvered*). Майже однакова кількість ФО з КТ *silver* (37 уживань +

1 одиниця з КТ *silvered*) із одним з ОКТ *grey* (37 уживань) пояснюється, насамперед, значним метафоричним потенціалом прикметника *silver*, який пов'язаний із позначенням одного із благородних металів.

Для ЛСП «*фіолетовий*» ми зафіксували у фразеологічних словниках три КТ, зокрема один прикметник у простій формі (*violet*) і один прикметник з уточненням (*blushing violet*). У складі двох ФО вживається прикметник *purple*, який вважається ОКТ для англійської мови, далі йдуть КТ *violet* (1) і *blushing violet* (1).

Для ЛСП «*оранжевий*» ми виявили у фразеологічних словниках чотири КТ, серед них – один прикметник у простій формі (*bushfire*), прикметник + назва речовини (*blood orange*) і описове колірне позначення (*judas-colored*). У цій підгрупі, кількісно переважає КТ *orange* (три уживання), далі йдуть КТ *judas-colored* (1), *bushfire* (1), *blood orange* (1).

Отже, як свідчать результати нашого дослідження, найбільшу кількість КТ, які вживаються у складі ФО, мають ОКТ *black*, *white* і *red*, тобто «найстарші» кольори не тільки утворюють найбільшу кількість ФО у мові, й мають найбільшу кількість відтінків, які вживаються у складі ФО.

Вважається, що вихідним у народів на ранніх етапах розвитку було протиставлення «*темний/світлий*», і на його базі виникли позначення кольору. Однак межі між кольорами ще довгий час залишалися розмитими, що стало причиною широкого синонімічного вживання слів, що позначають кольори [3, 6].

На нашу думку, доцільний також аналіз колоративів ЛСП «*темний*» і «*світлий*», які не входять до переліку ОКТ чи їх відтінків, але є першоосною для утворення кольорів, показниками світлості/тьмяності і мають досить значну кількість власних відтінків.

Отже, для ЛСП «*світлий*», ми зафіксували у фразеологічних словниках 13 КТ, серед яких – п'ять простих прикметників (*bright*, *sunny*, *fair*, *serene*, *clear*), один прикметник у формі вищого ступеня порівняння (*fairer*), один прикметник-уточнення + КТ *light* (*lurid light*) і п'ять іменників, до складу яких входить КТ *light* (*daylight*, *candlelight*, *moonlight*, *spotlight*, *limelight*). У переважній кількості ФО вживається прикметник *light* (26 уживань), далі йдуть КТ *bright* (23) і решта КТ у невеликій кількості: *clear* (6), *daylight* (5), *fair* (4), *moonlight* (3), *limelight* (2), *lurid light* (2), *spotlight* (2), *candlelight* (1), *serene* (1), *sunny* (1), *fairer* (1).

Для ЛСП «*темний*» ми зафіксували у фразеологічних словниках дев'ять КТ, серед них – три простих прикметники (*shady*, *murky*, *dirty*), один прикметник у формі найвищого ступеня порівняння (*darkest*), дієслівну форму (*darken*), один складений прикметник (*dark and bloody*), прислівник (*darkly*) і один іменник (*darkness*). У переважній кількості ФО вживається прикметник *dark* (30 уживань), далі йдуть КТ *darkest* (3), *murky* (3), *shady* (2), *dirty* (2), *darkness* (2), *darken* (2), *darkly* (1), *dark and bloody* (1).

Доцільним ми вважаємо також аналіз ФО, які містять у своєму складі лексему *color/colour* з усіма відтінками, адже цей КТ також пов'язаний з уявленням про колір. Для ЛСП «*колір*» ми зафіксували у фразеологічних словниках тринадцять прикметників-уточнень, велика кількість яких пояснюється передусім узагальнюючою роллю цього КТ.

Отже, серед КТ ЛСП «*color*» зафіксовано два описових колірних позначення (*judas-colored*, *rose-colored*), один дієприкметник (*colored*) і десять прикметників-уточнень + КТ *color* (*dark color*, *bright color*, *true color*, *lively color*, *flying color*, *glowing color*, *local color*, *bad color*, *false color*, *water color*). У переважній кількості ФО вживається власне КТ *color* (59 уживань), далі йде решта КТ: *false color* (5), *true color* (4), *rose-colored* (4), *dark color* (3), *bright color* (3), *flying color* (2), *lively color* (2), *judas-colored* (1), *glowing color* (1), *local color* (1), *bad color* (1), *water color* (1).

Отже, у фразеологічному словнику найбільшу кількість ФО складають КТ лексико-семантичної підгрупи «*чорний*» (207), «*білий*» (181) та «*червоний*» (149), найменшу – «*оранжевий*» (6) і «*фіолетовий*» (4).

Як свідчать результати кількісних підрахунків на основі текстів, найбільшу кількість окремих ФО з КТ зафіксовано з колоративами ЛСП «*чорний*» (42), «*білий*» (38) і «*червоний*» (38). Щодо кількості вживань ФО із цими КТ, слід зазначити, що найбільше разів (1 332) вживаються ФО з КТ ЛСП «*білий*», далі (1 060 разів) йдуть ФО з КТ ЛСП «*чорний*» і значно поступаються за цим показником ФО з КТ ЛСП «*червоний*» (259 разів).

Як свідчать результати нашого дослідження, серед зафіксованих у текстах ФО з КТ письменники найчастіше використовують ФО «*black and white*» (170 уживань). Часто вживаються також ФО «*White House*» і «*White Hall*» (151 і 135 вживань відповідно); далі йдуть «*black man*» (68 вживань), «*white light*» (58 вживань), а отже, «*black*» і «*white*» є лідерами і за цим показником.

Хоча і у фразеологічному словнику, і в текстах КТ ЛСП «*чорний*» зустрічається у складі більшої кількості ФО, ніж КТ ЛСП «*білий*», у текстах спостерігаємо більш високу вживаність ФО із КТ ЛСП «*білий*» (1 332 вживання), ніж з КТ ЛСП «*чорний*» (1 060 вживань). На цьому етапі видається доцільним встановити фразеологічну продуктивність і фразеологічну вживаність окре-

мих ЛСП КТ та перевірити, чи кількість ФО з певним КТ у словниках та текстах є визначальним чинником для виявлення фразеологічності КТ.

Середня частота вживання ЛСП КТ у фразеології є власне **середньою фразеологічною продуктивністю цього ЛСП КТ** і вираховується за формулою [2, 45]:

$$v = \frac{F}{V},$$

де v – середня частота вживання (фразеологічна продуктивність ЛСП КТ у словнику), F – кількість усіх КТ у межах ФО у словнику, V – кількість усіх ЛСП КТ.

Користуючись отриманими даними, кількість слововживань усіх аналізованих КТ, відібраних зі словників (F), дорівнює 1 251, кількість ЛСП КТ, згідно із запропонованою класифікацією (V), становить 14. За вищезазначеною формулою, середня продуктивність ЛСП КТ у лексикографічних джерелах:

$$v_{\text{лсп}} = 1251 \div 14 \approx 88 \text{ (слововживань)}.$$

Якщо середня фразеологічна продуктивність ЛСП КТ 88, то колоративи з продуктивністю вище 88 є високопродуктивними. Їхня кількість 6, і вони вживаються у складі ФО 882 рази. Використавши ту ж формулу, можна знайти середню фразеологічну продуктивність серед високопродуктивних ЛСП КТ: $882 \div 6 \approx 147$ (слововживань). Таким чином, ЛСП КТ із продуктивністю вище 147 є гіперпродуктивними. На основі цих розрахунків ми можемо виділити **зони фразеологічної продуктивності ЛСП КТ** і здійснити відповідний кількісний аналіз:

1-ша зона: **малопродуктивні ЛСП КТ** (фразеологічна продуктивність – до 88 вживань): 7 КТ (50 % загальної кількості): «*світлий*» (77), «*сірий*» (75), «*темний*» (46), «*рожевий*» (45), «*коричневий*» (28), «*оранжевий*» (6), «*фіолетовий*» (4);

2-га зона: **середньопродуктивні ЛСП КТ** (фразеологічна продуктивність – 88): 1 КТ (7 %) : «*колір*» (88);

3-тя зона: **високопродуктивні ЛСП КТ** (фразеологічна продуктивність – 89-146): 3 КТ (21,5 %) : «*жовтий*» (137), «*зелений*» (109), «*блакитний*» (99);

4-та зона: **гіперпродуктивні ЛСП КТ** (фразеологічна продуктивність – від 147): 3 КТ (21,5 %) : «*чорний*» (207), «*білий*» (181), «*червоний*» (149).

Отже, малопродуктивними ЛСП КТ у англійській фразеології є: «*фіолетовий*», «*оранжевий*», «*рожевий*», «*коричневий*», «*сірий*», тобто саме ті кольори, які з'являються внаслідок невідзначеного перетину первинних кольорів і які Б. Берлін та П. Кей відносили до похідних кольорних категорій [6], а от високопродуктивними та гіперпродуктивними виявилися шість ЛСП первинних кольорів опонентної теорії (П. Кея та Ч. МакДеніела [7]), а саме «*чорний*», «*білий*», «*червоний*», «*жовтий*», «*зелений*» та «*синій*». П. Кей та Ч. МакДеніел вважали, що існує універсальна еволюційна послідовність появи кольорів, а отже, можна зробити висновок, що фразеологічна продуктивність КТ залежить від часу їх появи в мові, – в мові звичайно буде більше ФО з ОКТ «*білий*», «*чорний*» та «*червоний*», які займають перше місце у вищезазначеній ієрархії.

Вважаємо за доцільне обчислити середню частоту вживання ЛСП КТ у складі ФО в текстах (на основі проаналізованих нами творів): $3162 \div 13 \approx 243$. Це і є **середня фразеологічна вживаність КТ у текстах**.

Фразеологічна вживаність ЛСП КТ у текстах:

1) **фразеологічно найменш вживані ЛСП КТ:** 6 КТ (16 % від загальної кількості ФО): «*сірий*» (82), «*колір*» (79); «*зелений*» (73), «*темний*» (67), «*блакитний*» (65); «*світлий*» (55), «*жовтий*» (46), «*коричневий*» (25), «*рожевий*» (14), «*фіолетовий*» (5);

2) **фразеологічно середньовживані ЛСП КТ:** не зафіксовано;

3) **фразеологічно частовживані ЛСП КТ:** 1 ОКТ (8 % від загальної кількості ФО): «*червоний*» (259);

4) **фразеологічно гіпервживані ЛСП КТ:** 2 ОКТ (76 % від загальної кількості ФО): «*чорний*» (1 060), «*білий*» (1 332).

Отже, гіперпродуктивні у фразеології, як правило, є фразеологічно гіпервживаними і в тексті, хоча ЛСП КТ «*червоний*» гіперпродуктивний у словнику, але лише фразеологічно частовживаний у тексті, а ЛСП КТ «*жовтий*», «*зелений*» та «*блакитний*» високопродуктивні у словниках, але фразеологічно найменшвживані в текстах.

Такий великий відрив частот вживання ЛСП КТ «*чорний*» та «*білий*» у складі ФО у тексті від решти колоративів можна пояснити, на нашу думку, тим що, як зазначалось вище, вони 1) є найдавнішими кольорами; 2) мають найширший спектр значень, як-от: *добро/зло; життя/смерть; щастя/нещастя*; 3) з ними зафіксована найбільша кількість існуючих у мові ФО і, як наслідок, автори використовують ФО з цими двома ОКТ найчастіше.

На цьому етапі видається доцільним визначення **фразеологічності** ЛСП. Фразеологічність розуміємо як відносну здатність одиниць ЛСП брати участь в утворенні ФО. Високі частоти вживання ЛСП у фразеологічному словнику чи/і у текстах (у тому числі у складі ФО) не впливають прямо, як буде доведено нижче, на ступінь фразеологічності того чи іншого ЛСП. Для визначення ступеня фразеологічності ЛСП скористаємося критерієм χ^2 і коефіцієнтом взаємної спряженості K , щоб виявити, чи існує стабільний (стандартний) зв'язок між вільним вживанням ЛСП і його вживанням у складі ФО у текстах відносно інших ЛСП.

Для обчислення суми χ^2 для чотирипільних таблиць, утворених двома рядками і двома стовпчиками, шляхом об'єднання рядків і стовпчиків у багатопільній таблиці використовуємо формулу:

$$\chi^2 = \frac{(ad - bc)^2 N}{(a + c)(b + d)(a + b)(c + d)},$$

де χ^2 – критерій погодження чи співвідношення; a, b, c, d – емпіричні величини чотирипільних таблиць; N – загальна кількість спостережень.

Для прикладу складемо таблицю 1 і вирахуємо величину χ^2 для колоративів ЛСП «білий», вжитих у складі ФО в тексті.

Отже, обчислимо χ^2 за формулою для чотирипільних таблиць:

$$\chi^2 = \frac{(1332 \cdot 11117 - 7994 \cdot 1830)^2 \cdot 22273}{3162 \cdot 19111 \cdot 9326 \cdot 12947} = \frac{8172824^2 \cdot 22273}{3162 \cdot 19111 \cdot 9326 \cdot 12947} = 6,94.$$

Отримана сума $\chi^2 = 6,94$. Оскільки критична величина $\chi^2 = 3,84$, то отримана сума вища, ніж критична величина, а отже ЛСП «білий» володіє фразеологічністю.

Таблиця 1

Величина χ^2 для ЛСП «білий»

	У ФО	Вільно	Сума
«білий»	1332 _a	7994 _b	9326
Інші колоративи	1830 _c	11117 _d	12947
Сума	3162	19111	22273

Однак результат χ^2 не дозволяє визначити ступінь зв'язку між ознаками (**ступінь фразеологічності**). Цю величину можна обчислити, використовуючи коефіцієнт взаємної спряженості, запропонований О. О. Чупровим [5, 161]. До формули коефіцієнта взаємної спряженості входить

сума χ^2 [4, 267]: $K = \sqrt{\frac{\chi^2}{N}}$, де K – коефіцієнт взаємної спряженості; χ^2 – критерій погодження чи співвідношення; N – загальна кількість спостережень.

Напряму спряженості в даному випадку можна легко встановити зі співвідношення теоретичної та емпіричної величин у полі **a**, тобто коефіцієнт **K**, визначений за зазначеною формулою, буде позитивним, якщо емпіричні величини у вказаному полі будуть більшими, ніж теоретично очікувані, й негативним – при протилежному співвідношенні.

Тепер визначимо коефіцієнт взаємної спряженості для ЛСП КТ «білий»:

$$K = \sqrt{\frac{6,94}{22273}} = 0,02$$

Отже, величина **K** = + 0,02. Це означає, що емпіричні величини ЛСП «білий» вищі, ніж теоретично очікувані, а ступінь фразеологічності ЛСП «білий» дорівнює 0,02.

Так, ЛСП «чорний» і «сірий» володіють найвищим ступенем фразеологічності (**K** = 0,04). Коли ми порівняємо ці результати з кількісними, то помітимо, що саме ЛСП «чорний» був фразеологічно гіперпродуктивним у словнику (1-ше місце), фразеологічно гіпервживаним у тексті (2-ге місце). Щодо ЛСП «сірий», він дев'ятий за фразеологічною продуктивністю та четвертий за фразеологічною вживаністю. Хоча ЛСП «білий» – гіперпродуктивний (2-ге місце) і фразеологічно гіпервживаний ЛСП (1-ше місце), він не є найфразеологічнішим. Разом з КТ «червоний», «жовтий», «зелений», «коричневий» і «світлий» (**K** кожного = 0,02) займає лише другу позицію. Найменш фразеологічно продуктивним ЛСП «темний» (**K** = 0,001).

Отже, фразеологічно найпродуктивнішими (у словниках) виявилися шість ЛСП, а саме «чорний» (207 одиниць), «білий» (181), «червоний» (149), «жовтий» (137), «зелений» (109), «блакитний» (99).

Фразеологічно гіпервживаними ЛСП колоративів (у художніх текстах) є: «чорний» (1 060 вживань) і «білий» (1 332); фразеологічно частовживаним є ЛСП: «червоний» (259); найменш фразеологічно вживаними є ЛСП: «сірий» (82), «колір» (79); «зелений» (73), «темний» (67), «блакитний» (65); «світлий» (55), «жовтий» (46), «коричневий» (25), «рожевий» (14), «фіолетовий» (5).

Фразеологічність ЛСП є складним явищем і не залежить лише від фразеологічної продуктивності (у словниках) чивживаності (у текстах). Так, найвищим ступенем фразеологічності володіють ЛСП: «чорний» ($K = +0,04$) і «сірий» ($K = +0,04$); далі йдуть «коричневий» ($K = +0,02$); «червоний» ($K = +0,02$); «білий» ($K = +0,02$); «світлий» ($K = +0,02$); «зелений» ($K = +0,02$); «жовтий» ($K = +0,02$).

Проблема вивчення особливостей фразеологічних одиниць із КТ залишається актуальною. Перспективи подальшого дослідження вбачаємо у компаративних та когнітивно-лексикографічних дослідженнях фразеологічних одиниць із КТ у кількох неспоріднених мовах; індивідуально-авторських і гендерних особливостях вживання ФО із КТ тощо.

Список використаних джерел

1. Венкель Т.В. Синтагматичні, парадигматичні та епідигматичні характеристики прикметників на позначення кольору в англійській мові: дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Венкель Тетяна Василівна. – Чернівці, 2004. – 282 с.
2. Задорожна І.П. Семантичні та сполучувальні властивості компонентів фразеологізмів у німецькій мові : дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови» / Задорожна Ірина Петрівна. – Львів, 2003. – 267 с.
3. Козак Т.Б. Лексико-семантична група слів, які позначають колір у німецькій мові (діахронічне дослідження) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Т. Б. Козак. – Одеса, 2002. – 19 с.
4. Рокицкий П.Ф. Биологическая статистика / Рокицкий Петр Фомич. – Минск : Вышэйш. шк., 1967. – 327 с.
5. Чупров А.А. Вопросы статистики : избр. статьи / Чупров Александр Александрович. – М. : Госстатиздат, 1960. – 448 с.
6. Berlin B. Basic Color Terms: Their Universality and Evolution / B. Berlin, P. Kay. – Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1969. – 178 p.
7. Kay P. The Linguistic Significance of the Meanings of Basic Color Terms / P. Kay, S. K. McDaniel // Language. – 1978. – V. 54. – № 3. – P. 610-646.

Анотація. У даній статті пропонується аналіз фразеологічної продуктивності, фразеологічної вживаності та фразеологічності англійських ідіом у складі яких є колоратив. Проведене дослідження доводить існування взаємозв'язку між фразеологічною продуктивністю і фразеологічною вживаністю мовних одиниць, хоча фразеологічність є складним явищем і не залежить лише від фразеологічної продуктивності чи вживаності.

Ключові слова: колоратив, фразеологічна одиниця, фразеологічна продуктивність, фразеологічна вживаність, фразеологічність.

Summary. In this article we suggest the analysis of phraseological productivity, phraseological usage and idiomaticity of English idioms with colour names. The investigation was carried out on the material of English and American prose and phraseological dictionaries of the English Language. The results of the investigation have been substantiated by quantitative and statistical methods of data analysis: coefficient χ^2 and coefficient of mutual contingency K .

14 colour terms groups, denoting basic colours and their hues in the structure of phraseological units have been analyzed. The phraseological productivity of colour names we define as the average quantity of idioms with the certain colour names in the dictionaries. The phraseological usage of colour names we define as the average quantity of idioms with the certain colour names in the texts being analyzed. The highest phraseological productivity is typical for such colour terms groups as black, white, red, green, yellow and blue while prevailing phraseological usage is typical only for black, white and red colour terms groups.

Idiomaticity we define as the relative ability of colour names to take part in making up phraseological units. The highest level of idiomaticity belongs to such English colour terms groups as black and grey.

The research proves the existence of interconnection between phraseological productivity and phraseological usage of speech units, but idiomaticity is rather complicated phenomenon which depends not only on phraseological productivity and phraseological usage.

Key words: colour name, phraseological unit, phraseological productivity, phraseological usage, idiomaticity.

Отримано: 9.08.2015 р.

КОНЦЕПТ ВОДИ В РОМАНІ ОЛЕНИ ПЕЧОРНОЇ «КОЛА НА ВОДІ»

Успішне, хоча й не завжди послідовне вивчення «жіночої» прози в Україні (С. Філоненко, Г. Улюрою, Г.-П. Рижковою, Ю. Кушнерюк, Н. Герасименко та ін.) показує органічність і пов'язаність розвитку цієї гілки вітчизняної літератури з загальноєвропейськими і світовими тенденціями. Очевидне і зрозуміле захоплення в студіях цього художнього корпусу питаннями гендерного плану, міфопоетики тощо водночас дещо затінює й подекуди заміщує необхідні тут за визначенням роботи з проблем поетики, наратології, загалом традиції й новаторства, що не сприяє комплексності, системності, а отже, адекватності осягнення української «жіночої» літератури. Між тим, саме в цій літературі – і, в першу чергу, в найпродуктивніший її період кінця ХХ – початку ХХІ ст. – можливе закладення принципів нової парадигми розвитку української культури як такої.

Помітною сторінкою в сучасній вітчизняній «жіночій» прозі є творчість чернігівської авторки Олени Печорної, якій успіх дебютного роману «Грішниця» (2010 р.) дозволив у 2012 р. увійти до двадцятки найуспішніших українських письменників за версією журналу «Фокус» [див.: 8]. Попри визнання названої книги, спроби висвітлення її художньої вартості одиничні й аспектні (скажімо, нам належить вивчення визначального для твору мотиву сходження [5], контекстно роман проходить у розвідках Г. Швець та О. Архіпової). Так само не стають об'єктами системних досліджень пізніші твори авторки: «Кола на воді» 2013 р. задовольняються рецензіями [2], а «Фортеця для серця» 2013 р., крім того, коментована в аналітичному огляді «жіночої» прози Н. Герасименко [1, 60].

Між тим, на особливу увагу заслуговує роман О. Печорної «Кола на воді»: оригінальний у стильовому відношенні, він свідчить водночас про вдосконалення творчої манери авторки і певно відсторонений від поширених у сучасній масовій літературі сюжетних шаблонів (останнє не можна сказати, однак, про «Фортецю для серця» [напр. див.: 1, 60]). У цьому мелодраматичному детективі значною мірою підтримано заявлений у «Грішниці» проблемно-тематичний комплекс, але центром уваги стає вже психологія чоловіка-батька (Анатолія Кравченка), маленьку доньку якого (Оксану) утопили в міському озері й який розшукує вбивцю заради справедливості. Власне детективний складник у романі виражений досить слабко, тому, попри жанрову віднесеність, книга органічна первісній парадигматичній спрямованості творів О. Печорної.

У виконуваний, як видно з вищесказаного, в руслі актуальної проблематики статті вперше робимо спробу визначити специфіку вираженого в романі «Кола на воді» титульного концепту води, якому в певному розумінні підпорядковано структуру твору на рівнях від лексичного до образного. Відповідно важливими в контексті розвідки стають з'ясування а) характеру іпостасей образу води в романі, б) особливостей адаптації лексичного ладу в книзі на користь її титульного концепту.

Тотальний інтерес літературно-мистецької сфери межі ХХ–ХХІ ст. до ірраціонального сприяв особливий популярності в «жіночій» прозі містичного роману. Переважно не будучи належними до останнього безпосередньо, твори О. Печорної, однак, містять міфопоетичні парадигми [напр.: 5, 51] мозаїчного типу (за винятком «Фортеці для серця», в міфопоетичній системі якої є й лінійний елемент [1, 60]) і достатньо самобутні на цьому рівні організації порівняно з масивом «жіночої» романістики вказаного періоду [детальніше див.: 4; 3, 140]. Фактично в доробку авторки формується різновид квазімістичного роману, в якому ірраціональне присутнє не стільки на сюжетно-образному рівні, скільки в плані певного почуттєвого навіювання читачу. Такому ефекту сприяють характерні для манери О. Печорної і присутні, зокрема в «Колах на воді», виражена тілесність [детальніше див.: 5, 51–52] і тенденція до всезагального системного уособлення природних явищ, об'єктів, абстракцій тощо («парк неначе впізнав, зітхнув тишею...» [7, 33], «стежина раптом підморгнула» [7, 101], «причаїлась біда – древня кістлява старенька» [7, 18], «пам'ять винувато розвела руками» [7, 77], «здалося, що чорні думки розбігаються кімнатою й шарудять вусиками» [7, 121], «слова ляжливо розправляли крильця» [7, 157] і под.). У результаті система персонажів у творі специфічно розширюється: у «Колах на воді» статус персонажа по праву належить і **спеці** («Спека підскачила й ображено покрутила біля скроні...» [7, 18], «радісно кружляла довкола» [7, 94–95], «задоволено посміхнулась і пішла обійматись із запленим містом» [7, 101], «злякалась» [7, 110], «ляжливо тулилась в кутку» [7, 85], «шоковоно закліпала очима» [7, 112], «вмостилась клубочком... й загрозило випустила пазури» [7, 158–159] і под.), й **озеру** («озеро дивилося... широко розплющеними зіницями квітів і мріяло» [7, 58], «схоже, озеро скликає гостей» [7, 108]), і **ночі** («ніч безсоромно цілувалась з небом...» [7, 77]) і **будинку**, де

мешкає герой («будинок винувато нітився... і мовчав» [7, 18], «сліпі очі вікон тактовно промовчали» [7, 39]), тощо. Таке «оживлення» в прозі авторки природних явищ, об'єктів і под. можна співвіднести з рисою психологічного імпресіонізму М. Коцюбинського (пригадаймо ті ж Ниви у червні, Сонце, Людське горе, Утому, Залізну руку города в його «Intermezzo»), однак тексту О. Печорної тут дещо не вистачає легкості, невимушеності слова великого Сонцепоклонника. «Побічний ефект» же названого почуттєвого навіювання – посилену сентиментальність тексту О. Печорної – сучасний критик оцінює негативно [2].

На можливий зв'язок зі спадщиною М. Коцюбинського вказують і деякі інші художні рішення письменниці – скажімо, спосіб передачі в романі думок героя, який перебуває в стані граничного нервового напруження: дізнається про загибель доньки [7, 13] і намагається покінчити з собою [7, 24]. Названі сцени, очевидно, відсилають до тексту «Цвіту яблуні» М. Коцюбинського (до речі, за «Грішницю» О. Печорна нагороджена Чернігівською обласною літературною премією імені М. Коцюбинського).

Констатуючи прийом оживлення явищ природи в творах О. Печорної, Н. Герасименко називає його «визначальною ознакою» стилю письменниці [1, 60], тимчасом як для О. Герасименко це швидше недолік [2].

Безумовно, окремим персонажем аналізованого роману є вода. Титульний у творі, цей образ переосмислений досить широко, поетика води ніби підкорює собі текст. Безпосередньо вода презентована в романі в образах міського озера, дощу, сліз персонажів; крім того, образ води пронизує спогади деяких із них – старого моряка Степана Олексійовича, слідчого. У першу чергу, образ води є продовженням образу озера – сюжетно-організаційного центру твору, своєрідного «магніту» для персонажів [7, 109]. Загалом вода протиставлена невимовній спеці змальовуваного в романі літа («Спека. Спека. Спека. І раптом вода» [7, 32]) і, будучи складником одної з основних символічних позицій у книзі (а манері О. Печорної властиве бінарноопозиційне вибудовування художньої канви [5, 50]), асоціативно пов'язана з концептами порятунку (від спеки як земного пекла), свободи, мрії (для маленької Оксани, яка «...обожнювала воду, та й плавала, як рибка...» [7, 14]: «Снився океан і дельфіни у ньому...» [7, 93]).

Підкреслювана амбівалентність стихії води корелює з відповідною суперечливістю образу сонця (вода і сонце формують у тексті своєрідну смислову симетрію) і його метафоричного «продовження» – концепту спеки та зумовлена в тексті положенням про те, що люди винні в перетворенні раю природи на пекло: «Рай знищили вже за годину» [7, 13] (образ пекла на землі з'являється вже у «Грішниці» [6, 20], хоча тут воно – швидше персональне пекло героїні). Не дарма сонце отримує в «Колах на воді» досить незвичайні і провокативні характеристики: воно, в тому числі, «вогняний звір» [7, 12], «вогняний монстр» [7, 80], «велетенська сяюча комаха» [7, 56], «як равлик» [7, 31].

Напівмістичне переконання Анатолія Кравченка про те, що озеро, де втопили його доньку, «знає» вбивцю [7, 107], базоване, вочевидь, на науковому вченні II половини ХХ – початку ХХІ ст. про воду як про субстанцію, здатну запам'ятовувати і зберігати інформацію. Дещо видозмінений образ води в епізоді, де герою здається, що, йдучи крижаною рікою по кризі пам'яті, він провалюється під лід [7, 113]. Фольклорний же мотив плину річки як плину часу уможливорює в романі трактування води як утілення часу: «По вікнах повзли потоки минулого, теперішнього, майбутнього. Час виходив за межі звичного, змішувався, переходив і розтікався» [7, 186] (порівняймо: «час розчиняється, а минуле перетікає в теперішнє...» [7, 107]).

Вода в аналізованому романі О. Печорної «жива», «все відчуває» [7, 271], «геніальний слухач» [7, 102], має «голос» [7, 187], співає [7, 24], «застигла й навіть не дихає» [7, 58], «пам'ятає біль» [7, 108], здійснює помсту [7, 271]. Заголовні «кола на воді» асоціативно переосмислюються і як безкінечні хвилі «батьківського розпачу» [7, 108].

Прикметно, що в ряді випадків, описуючи ситуації з життя персонажів, письменниця вживає лексему «вода» замість контекстно потрібних «дощ», «сльози»: «...з неба нестримними потоками ллється вода...» [7, 21], «вода йшла з неба. Прозора і щемлива. Жива» [7, 186], «у вікно раптово вдарила вода... То був Дощ» [7, 21], а також – «...здавалось, що десь глибоко всередині того погляду народжувалася вода – солоня-солоня та гірка» [7, 53], і под. Таким акцентуванням текст також постійно нагадує читачу про ключову подію сюжету – вбивства на озері («Озеро мовчало... бо воно – вода» [7, 80]). Аналогічну роль виконує, наприклад, пряме порівняння температури води в ванні, де хоче втопитися герой, і води цього озера [7, 24]. Недвозначно на той самий контекст указує системно введена лексика (переважно дієслівні форми), традиційно використовувана для характеристики процесів, що відбуваються з рідиною. Такі психологізовані описи сприймання персонажами свого стану, явищ навколишнього світу тощо є складовою вищезгаданої в романі О. Печорної системи тяжіння до всезагального «оживлення».

Отже, герой «...дивився вниз, хапаючи вогняне повітря ковтками...» [7, 29], «захлинається» сном [7, 197], «стояв, занурений в ніч по вінця... боявся розхлюпати оцей раптовий щем» [7, 40], «плавав» у вечорі [7, 197], «умився, широко зачерпнувши ніч руками» [7, 79]; при цьому «місто тануло й розтікалось між пальцями» [7, 30], «темрява і будинок злилися у щось єдине» [7, 92], «повітря котить... гарячі хвилі» [7, 101], «ніч пила самотність» [7, 19], тиша «схожа на трясовину, котра засмоктує глибше й глибше» [7, 19]. До цієї ж смислової єдності залучено портретні елементи («жіночі очі пірнули глибоко» [7, 94], «чорні очі застигли, немов самі у себе пірнули» [7, 109], «руді пасма волосся розповзлись по дитячих плечах, нагадуючи потоки гарячої лави» [7, 36]), характеристики комунікації персонажів («слова лилися – густі, смолянисті» [7, 103]), інші асоціативні пасажи («остання зачіпка виявилась порожньою булькою» [7, 101]; «...посипався дорогий посуд, розлітаючись по підлозі на десятки скляних росинок. Роса... Тут?.. Господи, знову і знову вода» [7, 23]; присутність загиблої доньки героя в її щоденнику, за його словами, з часом «випарувалась» [7, 197] і под.).

Простежуємо в «Колах на воді», нарешті, й мотив повернення, означений ще в «Грішниці» [5, 50], тільки тепер до себе справжнього, до вічних цінностей, духовного відродження (а сюжетно – і до першої дружини) повертається герой, чоловік. Образ води ж, осмислений і як символ першооснови, жіночого начала (продуктивний тут і аналіз у психосексуальній площині), і різноманітні пов'язані з рідиною мовні натайки сприяють реалізації в тексті твору мотиву повернення. До слова, якщо в романі 2010 р. героїня Лариса топить свій щоденник в озері, символічно ховаючи так і душевний біль минулого, то в «Колах на воді» герой фактично пізнає душу утопленої в озері доньки за її щоденником.

Протягом розповідання в «Колах на воді» також концептуального звучання набувають асоціативні комплекси, пов'язані з запахом і смаком, хоча рівень їх вираженості значно нижче, ніж у випадку з водою. Скажімо, друга жінка Анатолія Кравченка характеризується як «солодка» («...жити із жінкою, солодкою на смак» [7, 79], зокрема, також див.: [7, 39; 7, 49; 7, 51; 7, 224]), сам герой відчуває, як «пахне історією» [7, 65] чи «колишнім життям» [7, 80], аромат квітів, «здавалося, чіплявся за одяг» [7, 125] і под.

У «Колах на воді», як і в інших творах Олени Печорної, відчутна глибока й системна робота над словом [також див.: 8], що вигідно вирізняє авторку серед багатьох українських письменниць межі ХХ–ХХІ ст. (зокрема, позначається її фах – філологія і психологія). Системний аналіз її прози, виявляючи водночас високий художній рівень творів і певні ознаки учнівства, засвідчує еволюцію стилю О. Печорної як вельми перспективного митця. Комплексне, зокрема компаративне, вивчення її романістики уявляється продуктивним у контексті розвитку української й світової «жіночої» прози кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Список використаних джерел

1. Герасименко Н. Жіноча література: чи справді «рожева»? / Ніна Герасименко // Слово і Час. – 2015. – № 3. – С. 56–69.
2. Герасименко О. Про що мовчить вода? [Електронний ресурс] / Ольга Герасименко // Всі книги. – 2013 – 3 вересня. – Режим доступу : vsiknygu.net.ua/shcho_pochytati/30596 .
3. Гурдуз А.І. Комбінаторна міфопоетика роману Вікторії Гранецької «Мантра-омана» / А. І. Гурдуз // Studia methodologica / Тернопіл. нац. пед. ун-т імені В. Гнатюка. – Тернопіль : РВВ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – Вип. 38. – С. 138–144.
4. Гурдуз А.І. Міфопоетика «жіночого» містичного любовного роману першого десятиліття ХХІ століття в Україні / А. І. Гурдуз // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : зб. наук. пр. Сер. : Філологічні науки (літературознавство) / гол. ред. В. Д. Будаєв, гол. ред. сер. О. С. Філатова. – Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2014. – Вип. 4.13 (104). – С. 61–68.
5. Гурдуз А. І. Мотив сходження в романі Олени Печорної «Грішниця» / А. І. Гурдуз, К. Б. Барковська // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2014. – Вип. 36. – С. 50–53.
6. Печорна О. Грішниця / Олена Печорна ; передм. М. Іванцової. – 2-е вид., стереотип. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2013. – 288 с.
7. Печорна О. Кола на воді / Олена Печорна ; передм. Г. Пагутяк. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2013. – 288 с.
8. Печорна О. «Краще «фільтрувати» мову і мати внутрішню цензуру» : інтерв'ю [Електронний ресурс] / Олена Печорна // Чернігів-інфо. – 2013. – 15 листопада. – Режим доступу : chernigiv.info/strichka/2024-pismennicya-olena-pechorna-krasche-fltruvati-movu-mati-vnutrshnyu-cenzuru.html .

Анотація. У статті вперше визначено специфіку концепту води в романі Олени Печорної «Кола на воді». Доведено, що образу води підпорядковано структуру твору на рівнях від лексичного до образного. З'ясовано характер іпостасей образу води в романі, особливості адаптації лексичного ладу в книзі на користь її титульного концепту.

Ключові слова: концепт, образ, уособлення, навіювання, лексика, психологізм.

Summary. Ukrainian «woman's» prose of the limit of the of XX–XXI centuries is studied aspectly and inconsistently. A noticeable page in it is the works by Olena Pechorna, although her novels don't become the objects of the system researches. The special attention must be deserved to the novel «The Circles on the Water» (2013), remoted from widespread in the mass literature plot templates. In this melodramatic detective the psychology of the man-father begins to be a focus of attention.

In the offered article the specific of concept of a water in the «Circles on the Water» is defined for the first time. It is proved that the structure of the novel from lexical to image levels is subordinated to the image of water. The character of hypostasis of water image, and features of adaptation of lexical line-up in the book in behalf of its title concept is discovered in the novel.

The novels by O. Pechorna contain the mosaic mythopoetic paradigm, the irrational is present in them most probably in the plan of perceptible suggestion to a reader. The typical for O. Pechorna's manner the bodyness and a tendency to the system personification of the natural phenomenon, objects, abstractions assist for such effect. Water is the separate character in the novel which is analysed. The poetics of the water as if subjugates to itself the text. Directly water is presented in images of lake, rain, tears of characters, opposes to the summer heat and is related with concepts of rescue, freedom, dream. Duality of element of water correlates with contradiction of a sun image. Water is «alive» in this novel. Folk-lore motive of a flow of the river as the flow of the time gives the possibility to interpret the water as an embodiment of a time. In a number of cases a lexeme «water» is used instead of context necessary «rain», «tears». So the text reminds about the key event of subject – the murders on the lake. With the same purpose the lexicon, which is traditional for description of liquid processes, system entered. The poetics of water favours in realization of the returning motive in the novel.

The complex study of O. Pechorna's novels is productive in the context of development of the modern «woman's» prose.

Key words: concept, image, personification, suggestion, lexicon, psychologism.

Отримано: 17.08.2015 р.

УДК: 821.161.2 – 94.09

Даниліна О.В.

КВАЗІ-АВТОБІОГРАФІЯ ЯК МЕТАЖАНР СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У сучасному українському літературному процесі документальна література посідає все більш вагому позицію. Письменники, спортсмени, політики, діячі культури, журналісти прагнуть «зафіксувати мить», нерідко поєднуючи для цього не тільки різні жанри, а й різні види мистецтв. Бажання бути літописцями подій спонукає авторів не лише до творення метажанрових текстів, а й до імітації літератури факту. Тому в сучасному літературному процесі поряд із теоретично обґрунтованими напрямками (мемуаристика, художня біографія та художню публіцистика) і жанровими формами (лист, щоденник, записна книжка, нотатки, літературний портрет, есе, автокоментар) документалістики [3, 20, 21-30] виникають псевдо- або квазіжанри. До таких форм документалістики відносимо квазі-автобіографію, що набуває популярності на сучасному етапі. Процес такої підміни мемуаристики, біографії або автобіографії О.А.Галич вважає «одним з виявів глобалізаційних процесів» [4, 11].

Поява нової форми документалістики потребує нових досліджень, яких наразі небагато. Крім обґрунтування квазі-сторони документальної літератури О.А.Галичем, нам відомі окремі дослідження, як-от: Курченко Л.Е., Галича О.А., Черкашиної Т.Ю. [11].

Жанрові межі ввижаються нам вузькими для автобіографії, оскільки крім співвіднесеності змісту і форми вона потребує іншої категорії для дефініції. Такою категорією, на нашу думку, є метажанр. Проблеми метажанру, намічені у працях М.Бахтіна й Ю.Тинянова, набули розвитку у монографії Н.Лейдерман [12]. До розвитку теорії метажанру долучилися О. Бурлина [2], Р.Співак

[17], Ю. Подлубнова [13], Т. Бовсунівська [1]. Розглядаючи автобіографію як метажанр, вбачаємо у ній поєднання філософського (письменники торкаються загальнолюдських, філософських тем і проблем) і феноменологічного (зображують самого себе як такого) метажанрів.

Метою даної статті є дослідження пласту квазі-автобіографій сучасного українського літературного процесу як метажанрових текстів.

Квазі-автобіографією є роман Є.Положія "Обрати янгола"(2002) (друге видання – під назвою "Потяз" (2008)). За зовнішньою структурою текст – це діалог героя-автора з двома янголами у потязі; провідною темою розмови є передвиборчі технології (йдеться, за словами самого автора в одному з інтерв'ю, про вибори 1999 року президента Кучми). Ознаки автобіографії простежуються у формі оповіді – від першої особи, в описі певного етапу життя автора (герой роману – журналіст, що брав участь у передвиборчій кампанії), у сповідальності, що простежується у відвертій розповіді автора про передвиборчі технології. Утім, у романі немає притаманних автобіографічним текстам дат, імен і прізвищ, топонімів, тобто немає жодної інформативності, притаманної літературі факту. Лише натяки на певний період життя країни ("Наша юність щасливо співпала з дитинством країни. Але країни дорослішають значно швидше за людей"[14, 73]) У "Потязі", так само як і у інших текстах Є.Положія, знаходимо філософствування автора, що відбивають його світоглядну позицію. Рушійною силою для героя є пошук сенсу життя: "...світ саме такий, яким ми його сприймаємо. Яким його хочемо сприймати. Яким його відчуваємо. Світ саме такий, яким ми прагнемо, щоб він був. Розмірковування ж про сенс життя чи просто про життя – річ загалом не зайва, але не результативна. Треба просто дивитись – і бажати" [14, 60]. Створює автор й кілька власних міфів – передусім про походження захисників людини: "...кожній сімейній парі янголів доручається одна людина. Одна дитина. Ти наша дитина..." [14, 113]; "...янгол – істота суспільна. Приватне буття – прерогатива людства" [14, 149].

Власну громадянську позицію висловлює автор у порівнянні вітчизняної і світової систем правління: "...я жодного разу не ходив на вибори і вам не раджу: я передивився історію кількох відомих світових демократій і мушу зауважити, що жодного разу справа там не закінчувалася добром" й у ставленні до влади: "Я вже тоді здогадувався, що рано чи пізно ці люди прийдуть до влади. І це вже стане справжньою трагедією. Бо я не вірю в те, що люди змінюються. Можуть змінитися їхні бажання, мрії, спосіб життя, а люди – люди ні. Тож та підлість, з якої вони жили, рано чи пізно мала стати офіційною політикою країни" [14, 45].

Автобіографічний образ автора доповнюють спогади про дитинство, а також – ставлення до літератури в цілому й до сучасного вітчизняного літературного процесу зокрема: "Якщо вся російська література вийшла із "Шинелі" Гоголя, то я скажу так: уся сучасна новітня російська проза вистрибнула з електрички "Москва-Петушки" Венечки Єрофеева... Читав я тут пару модних українських романів...Ну не зовсім романів, але написано "романи", то хай будуть романи... І мандрують вони в них, і вічно підшофе...Теж культурні речі... серед юних студенток філфаку..." [14, 105].

Традиційно звертається автор до вічних питань: життя і смерті, кохання і зради, влади, мегаполіс і провінція й т.п. Тобто, текст демонструє одночасно реалізацію загальнолюдських, філософських тем і проблем і представляє зображення автором самого себе таким, як є, що дозволяє говорити про поєднання філософського і феноменологічного метажанрів. Оскільки в романі майже відсутні маркери часу, місцевості, особистості, він представляє не все життя автора, а певний етап становлення, то нам вдається за можливе кваліфікувати його як квазі-автобіографію.

Квазі-автобіографічною є, на нашу думку, і повість Є.Положія "Юрій Юрійович, улюбленець жінок" (2011). Текст є передовсім автобіографією покоління, якому довелося пережити розпад Союзу, Перебудову, становлення незалежної держави, пошуки себе, свого місця в цьому новому, зміненому житті.

Особисту причетність до подій автор засвідчує вже на початку повісті, зазначаючи, що познайомився з героєм під час літнього стажування. Автор дійсно міг бути на подібному стажуванні під час навчання у педагогічному університеті (Є.Положія – випускник філологічного факультету СумДПУ ім. Макаренка (російська мова та література)). Автор водночас відсторонюється від головного героя і отожднює себе з ним, адже у повісті йдеться про досвід виховання дітей у літньому таборі. В уяві пересічних громадян існує образ ідеального вчителя, який любить дітей, отримав педагогічну освіту за покликанням, а не через якісь інші причини, має педагогічний хист. Саме таким постає перед читачем і головний герой, але завдання автора – не моралізувати й створювати образ ідеального вихователя, тому Є.Положія з тонкою іронією вводить у текст кумедні випадки, що змушують посміхатися кожного читача.

З іронією розповідає автор про розпад СРСР, про танки у Москві, про черги до Макдональдсу, про наперсточників, веде свого героя шляхом, позначеним знайомими кількома поколіннями маркерами. Це певні знаки, символи, за якими читач відтворює знайомі події, але автор не дає

конкретних дат, із тексту відомо лише те, що події відбуваються у 90-ті роки. Часова відстань від подій того часу дає можливість для аналізу, тож Є.Положіть удається до узагальнення проблем покоління: “Нас готували будувати комунізм, життя вчило нас зовсім іншому, нас проводжали у так зване “доросле життя”, де все давно вже було вирішено за тебе..., але не встигли ми отримати дипломи, як стало цілком зрозуміло, що все, чому нас навчали – мав рацію Артур Рембо! – брехня, яку важко застосувати на професійній практиці, якщо, звісно, саму брехню не зробити своєю професією” [15, 122].

Найбільш автобіографічною є частина повісті, в якій автор розповідає про роботу Юрія Юрійовича над створенням газети. Образ автора виразно проступає у деталях і подробицях роботи над матеріалом, процесу друкування, поширення готової продукції (3 грудня 1998 р. по теперішній час – Є.Положіть – головний редактор суспільно-політичної газети “Панорама”).

Автобіографічність повісті складається не з подій життя автора, а з подеколи згадуваних особистих рис; найбільш виразно проступає на тлі описуваних особисто пережитих подій (участь у передвиборчій кампанії, робота у літньому таборі, створення газети), особливо – загальних суспільно-історичних подій, що стали фактом особистого духовного досвіду й досвіду цілого покоління. У післямові до збірки творів “Одісея” Є.Положіть наголошує на тому, що автобіографічність сьогодні у тренді: “Певне, письменництво так спеціально влаштоване, що у центрі подій переважно повинен стояти сам автор. Можливо, це віяння часу, про себе розповідати значно цікавіше” [16, 793], а також на власних читацьких уподобаннях, в контексті яких і написано повість “Юрій Юрійович, улюбленець жінок”: “...Віддаю перевагу тим книгам, де автори розповідають не стільки свої особисті історії, скільки одну велику історію – історію свого часу” [16, 793].

Квазі-автобіографічними є переважна більшість текстів С.Жадана – “Anarchy in the UKR” (2005), “Ворошиловград” (2010), “Ефіопія” (2011), книга вибраних оповідань “Біг Мак та інші історії” (2013). Основа сюжету цих текстів – подорож, тож вважаємо за можливе кваліфікувати їх як ландшафтну квазі-автобіографію. Найпоказовішим у цьому сенсі є роман “Anarchy in the UKR”.

В основі сюжету першої частини роману – подорож південним Сходом України – із Харкова до Гуляй-Поля. Поштовхом до написання стало бажання випробувати свою пам’ять, провести певну ревізію свого життя, повернувшись до ландшафтів свого дитинства: “...подивимось, чи стане тобі духу, чи стане тобі пам’яті – відновити всі ці маршрути, які дивним і неймовірним чином наклались на твій персональний досвід протистояння...” [5, 9].

Текст роману мемуарно-автобіографічний – на рівні подій – це опис подорожі шляхами дитинства, але автор не тільки і не стільки описує топоніми (Харків, Сватове, Старобільськ, Донецьк, Гуляй-Поле), скільки свої емоції, спогади, асоціації з тим чи іншим ландшафтом. Так Сватове він асоціює з неоднозначною постаттю В.Сосюри, Донецьк – з Кобзоном і сучасним письменником й істориком Дмитром Білим, зі спогадами дитинства, трасу Харків-Луганськ – із особистими еротичними спогадами, Старобільськ – із письменником Гаршиним, абрикосами і подіями війни 1941-1945 років, трасу Донецьк-Запоріжжя – з останнім осіннім теплом, Гуляй-Поле – з постаттю Нестора Махна і провінційною тишею і спокоєм.

На автобіографічну складову тексту вказують постійні міркування, аналогії, роздуми про літературу взагалі, про свою творчість, про інших письменників. Так у розділі про Сватове Жадан, міркуючи про життєву і творчу долю Володимира Сосюри, приходиться висновку: “... Біда цієї літератури в тому, як на мене, що біографії кращих її письменників значно цікавіші за їхні твори...” [5, 17-18]. Географічна мапа зображуваної автором місцевості нерідко накладається на літературну.

Автобіографічними є спогади, пов’язані з футболом: “Я був у Донецьку лише раз, в дитинстві, влітку 84-го, чому я пам’ятаю рік? за рік до цього шахтар узяв кубок і по всіх газетних кіосках Донецька продавалась книга, присвячена цій перемозі, я її тоді теж купив” [5, 34]. Захоплення футболом супроводжує автора й у дорослому житті – Жадан є організатором літературної збірної футболу, у складі якої грають Олександр Сидоренко (Фоззі), Євген Положіть, Павло Коробчук, Дмитро Лазуткін, Сашко Ушкалов, Ігор Зарудко, Сергій Рожко, Євген Свічкач та багато інших [18].

Нерідко Сергій Жадан згадує про подорожі дорогами південного Сходу з батьком – є такі спогади й у романі “Anarchy...”, й у оповіданні “Атлас автомобільних дорог” (збірка “Біг Мак та інші історії”). Однозначно стверджувати про автобіографічність цих спогадів не маємо змоги, адже письменник відокремлює своє особисте життя від публічного. Відомо лише загальна інформація (народився в україномовній родині. Дитинство миналося у Старобільську [7]). В одному з інтерв’ю Жадан зізнається, що має непрості стосунки з батьками: “У нас із ними було по-різному – були часи, коли ми майже не спілкувалися. Себто – жодних сварок чи непорозумінь, просто життя

складалося таким чином, що достатньо було самого усвідомлення їхнього існування десь поруч, розуміння того, що з ними все гаразд. Цього було цілком достатньо, усім іншим можна було не перейматися” [6].

Автобіографічною є й друга частина роману – “Мої вісімдесяті”. Крізь призму прожитих років людина нерідко вдається до ідеалізації свого дитинства (Жадан – 1974 року народження, отже на вісімдесяті роки припадає його дитинство). Спогади про дитячі роки представлені автором крізь призму бажання зняти про ці роки кіно, тому кожна частина, що відповідає одному року – це ніби висвітлений прожектором оператора спогад. Нерідко ці спогади не мають конкретики – це, так само, як і у першій частині, емоції, почуття, міркування: життя дорослих, що вражає відвертістю; патріотизм як сума конкретних випадків любові до батьківщини; червоний колір і портрет Леніна; гаражі, автобаза, дороги і водії; відсутність лікарів і хвороб; тренер і любов до спорту, пошта і листування з фанатами; гуртожиток тощо. Із назв і змісту розділів робимо висновок про ландшафтність прози письменника. Автобіографічність виявляється у спогадах і оцінці себе-у-минулому і порівнянні з сучасному, фактичними є лише роки в заголовках розділів. Останній розділ частини є перехідним – йдеться про початок дорослого життя, яке “захоплювало і відлякувало водночас”, про 90-ті роки, про Харків (нічна подорож дахами в центрі міста, міський ландшафт – площа, центральна вулиця міста – Сумська, оперний театр), про зміни в особистому і суспільному житті.

Третя частина роману присвячена харківському періоду життя письменника. Спогади також будуються на основі ландшафту – тепер міського, за принципом – будівля – спогад, асоціація.

Готель, університет, Держпром, пам’ятники Леніну і Шевченку, площа Свободи, станції метро, залізничний вокзал – елементи міського ландшафту, з якими автор пов’язує чимало подій свого життя: “...саме тут, на цих вулицях і площах, мені пощастило провести останні п’ятнадцять років свого життя” [5, 128]. Частина завершується розділом, присвяченим Центральному залізничному вокзалу. Саме тут звучить лейтмотив роману і творчості С.Жадана в цілому: “... справжня подорож не потребує цілі, не потребує кінцевої мети, головне рухатись, рухатись уперед” [5, 163].

Четверта частина роману ще далі відходить від традиційної автобіографії у бік асоціативної. Текст побудований на асоціаціях, спогадах, рефлексіях, пов’язаних із музичними творами. У підзаголовку вони означені як “десять треків, які я хотів би почути на власних поминках”. Спогади пов’язані з різними людьми (“привиди з минулого”), барами, містами, музикою, мають особистий характер, але без фактів. Натомість – безліч інформації щодо згадуваних виконавців, пісень чи альбомів, виступів чи дисків – всього, що пов’язано з рок-музикою. Значна частина тексту присвячена впливу музики на людину, передовсім, на людину творчу.

“Anarchy in the UKR” Сергія Жадана є квазі-автобіографічним метажанровим текстом. Побудований за логікою автобіографії (дитинство, юність, доросле життя), текст поєднує елементи біографії, мемуарів, публіцистики, але в основі має не тільки фактичну інформацію, а особисті емоції, асоціації, рефлексії, що дозволяє говорити про його належність до феноменологічного метажанру.

Тяжіє до квазі-автобіографії і роман Олександра Ірванця “Рівне/Ровно (Стіна)” (2002). У передмові до другого видання автор говорить про автобіографічні обставини виникнення ідеї і написання роману, про завдання письменника, яке полягає у вмінні “правильно ставити запитання” [8, 4].

Автобіографічні елементи тексту: головний герой – письменник Шлойма Едїрван (єврейський варіант імені Олександр й паліндром прізвища Ірванець); героїня – Оксана (дружина письменника – художниця Оксана Цюпа), місце подій – Рівне, в якому автор ріс; робота над постановкою п’єси (відомо, що автор має в своєму доробку кілька п’єс, які ставилися у Німеччині, Україні та Польщі).

Текст виявився багато у чому пророчим. Про це говорить дружина в інтерв’ю 2011 року: “...“Рівне\Ровно” на тлі того, що зараз відбувається в країні... У 2004-2005 йому казали: ну, Ірванець, ти придумав усе це, але ж не так усе вийшло. Дай Боже, щоб усе було не так, сказала я. Я за ним зауважую: от він любить писати фікшн – візьмемо “Хворобу Лібенкрафта”, але воно так лягає на нашу дійсність, що іноді лячно” [10]. Про передбачення у своїх текстах говорить і сам автор: “Я сьогодні бачу, як одночасно втілюються в життя три мої найбільші прозові твори – і “Рівне/Ровно”, і “Очамиря”, і “Хвороба Лібенкрафта”. Зараз люди з червоними плямками вийшли на Майдан і відбиваються від решти людей, які вважають себе нормальними. Мур – стіна з “Рівного/Ровного”, посувається далі на схід, але вона ще є, вона ще розділяє Україну на Західноукраїнську Республіку (ЗУР) і Соціалістичну Республіку України (аббревіатуру складіть самі)” [9].

На форзаці книги мапа розділеного міста, що в цілому відповідає мапі міста Рівне: реальними є вулиці Соборна, Степана Бандери, проспект Миру, парк, до реальної мапи додано існуючу в художній уяві автора й у тексті Стіну й клеванський коридор.

Автобіографічними маркерами позначений міський ландшафт рідного міста – супермаркети, вулиці, стадіон, театр, Гідропарк поєднані з ландшафтом вигаданим.

Як і С.Жадан, Ірванець розглядає пам'ять в екзистенційному вимірі: "...наївно думати, що там все повторилося, повернулось точнісінько так, як було. Повного відтворення, здається, досягти все ж таки неможливо..." [8, 25].

Автобіографічно маркований ландшафт поєднаний зі спогадами дитинства чи юності: "...вище за "Супутником" починався парк, цілий ненаписаний роман, три чверті, ні, дев'ять десятих юності твоєї, за гранітним метровим бордюром" [8,31]. Елементи автобіографії помітні не лише в принагідних спогадах, а й в оцінках, які теж виникають на основі міських ландшафтних споруд. Так в описі будівель радянського періоду помітне негативне ставлення до тих часів. Такий самий негатив присутній і у зображенні зборів: "Бачите, як ви раніше писали! А те, чим ви займаєтеся зараз, Шлоймо Васильовичу, воно ж зовсім не те, воно ж незрозуміле широким читацьким масам. Оті всі бубабісти, лугосади, нові дегенерації – це ж все таке, вибачте, непотрібне. Вони ж усі у своїх творах вживають нецензурні вислови, пишуть незрозумілою простим трудящим мовою..." [8, 48]. І вже зовсім відверте глузування над сучасним науковцями і станом науки в цілому звучить у зображенні столичного ученого Чмоня і цитуванні його статей: "...всілякі там Грабовичі, а також їхні доморощені підспівувачі, на кшталт Оксани Забужко... дозволяють собі інтерпретувати творчість Великого Кобзаря, як їм заманеться. Доходять до... Самі знаєте, до чого доходять ці так звані дослідники!.." [8, 50].

Чимало згадок про письменницьку діяльність автора, про Бу-ба-бу й колег: "Слухай, Шлоймику, вас так там лають, у підручнику з укрлітератури за 10-й клас, там у самому кінці є розділ коротенький про сучасну літературу" – Сестрі явно не терпілось поговорити про все одразу. – "Так там і тебе, і Андруховича згадують, і того, Неборака..." [8, 53].

Деякі частини тексту максимально автобіографічні – зокрема ті, де йдеться про навчання й формування майбутнього письменника: "На той час Шлойма вже був доволі посереднім студентом філологічного факультету Ровенського педінституту, а також молодим перспективним поетом, ...Шлойма, запустивши навчання, був відрухований з педінституту, загримів до війська, а після дембеля вступив до іншого інституту – Літературного, в тодішній столиці тодішньої батьківщини, місті-герої Москві. Звідтоді десь півтора десятки довгих років він рідко навідувався до рідного міста, аж доки не повернувся остаточно, вже доволі знаним автором... з чорнявою волинянкою Оксаною, повернувся, щоб жити й писати тут, вдома, в тоді ще єдиному Рівному, в середині дев'яностих" [8,89]; про письменницькі засади: "Він не любив патетики і складних мисленних наворотів. І в житті взагалі, і в літературі зокрема. Чи швидше – в літературі передусім... Писав, як писалося, радів від успіху, сумував від невдач, та ніколи не ставив реальне життя нижче за вигаданий світ на білих паперових сторінках" [8, 91]; трактування Митця як Месії: письменник Еріцван стає обраним для порятунку міста.

Завершується роман одою місту, яке існує в пам'яті письменника: "Місто моє... Недо-місто моє... Як люблю я тебе і як я тебе ненавиджу, і повік не розділю цих двох відчуттів, і ніколи не визначу, яке з них сильніше, яке з них правдивіше. ... тільки в твоєму рідному затхлому лоні бував я щасливий з десятьма копійками в кишені. ...люблю тебе усе – і селянські хати у Тинному, і котеджі доквіл Грабника, і стару забудову на Замковій, і крупнопанельну безликість Льонокомбінату й Ювлейного..." [8,185].

Роман "Рівне/Ровно" демонструє елементи автобіографії й художнього тексту, літературної критики і туристичного путівника. Факти життя автора поодинокі, базуються на міському ландшафті, який викликає в пам'яті спогади, емоції, рефлексії. Поєднання різних видів і жанрів літератури, елементів автобіографії з художнім вимислом дозволяє кваліфікувати текст як квазі-автобіографію, що тяжіє до філософського метажанру.

Проаналізовані тексти дають можливість окреслити тенденцію української літератури початку XXI ст. – інтерес до особи автора, акцент на фактах його особистого життя, його спогадах, емоціях, рефлексіях. Утім до написання традиційної автобіографії сучасні письменники вдаються рідко. Найчастіше поєднують елементи автобіографії, мемуарів, есе, роману, літературно-критичної статті, філософського трактату. Тому вважаємо за можливе трактувати подібні тексти як квазі-автобіографії філософського або феноменологічного метажанру.

Список використаних джерел

1. Бовсунівська Т.В. Основи теорії літературних жанрів [Текст] : монографія / Т. В. Бовсунівська; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К. : ВПЦ «Київський ун-т», 2008. – 519 с.
2. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрово-го синтеза / Е.Я.Бурлина. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1987. – 165 с.
3. Галич О.А. Жанрова система документальної літератури / Олександр Андрійович Галич // Документалістика на порозі XXI століття: проблеми теорії та історії. – Матеріали Всеукраїнської наукової конференції 18-19 вересня 2003 р. – Луганськ: Знання, 2003. – С.10-35.

4. Галич О.А. Документальна література в умовах глобалізації / Олександр Андрійович Галич // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Філологічні науки – 2013. – листопад. – № 22. – С. 6-16.
5. Жадан С. Anarchy in the UKR/ Сергій Вікторович Жадан. – Харків: Фоліо, 2005. – 223 с.
6. Жадан С. Діти і батьки // ТСН – 4 січня 2013 року // Режим доступу – <http://tsn.ua/analitika/diti-y-batki.html>
7. Жадан Сергій Вікторович // Вікіпедія – вільна енциклопедія // Режим доступу – uk.wikipedia.org/wiki/Жадан_Сергій_Вікторович
8. Ірванець О. Рівне/Ровно (Стіна): Нібито роман / Олександр Ірванець – Львів: ,Кальварія, 2002. – 192 с.
9. Ірванець О. Зараз втілюються в життя мої прозові твори // Літакцент. – 2013. – 27 грудня // Режим доступу – <http://litakcent.com/2013/12/27/irvanec-zaraz-vtiljujutsja-v-zhyttja-moji-prozovi-tvory/>
10. Клименко В. ПРО Ірванця / Валентина Клименко // Україна молода. – № 11. – 25.01.2011 // Режим доступу – <http://www.umoloda.kiev.ua/print/84/45/64674>
11. Курченко Л. Е. Квазі-елементи у мемуарі Міши Дефонсеки “Вижити з вовками” / Л. Е.Курченко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2014. – № 1. – Ч.1. – С. 162-169; Галич О. Особливості постмодерної квазі-біографії : В. Єшкілев «Усі кути трикутника» / О. А. Галич // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2012. – № 12. – С. 153 – 161; Черкашина Т.Ю. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: українська візія: Монографія / Т.Ю. Черкашина; за наук. ред. О.А. Галича. – Х.: Факт, 2014. – 380 с.;
12. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра : [монография] / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 256 с.
13. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения / Юлия Подлубнова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>
14. Положий Є. В. Потяг: [роман-газета] / Євген Вікторовіч Положий. – Харків: Фоліо, 2008. – 251 с.
15. Положий Є. В. Юрій Юрійович, улюбленець жінок / Євген Вікторовіч Положий. – Харків : Фоліо, 2011. – 218 с.
16. Положий Є. В. Одісея / Євген Вікторовіч Положий. – Харків : Фоліо, 2012. – 795 с.
17. Спивак Р. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р. Спивак. – Красноярск : Изд-во Краснояр.ун-та, 1985. – 140 с.
18. Ушкалов О. Моя футбольна країна... // Режим доступу – <http://bfootball.com.ua/articles/intervju/oleksandr-ushkalov-my-futboljna-krajina-i-futbol-ce-te-scho-nas-jednaje/>

Анотація. У статті проаналізовано прозу Є.Положія, С.Жадана, О.Ірванця як квазі-автобіографічні метажанрові тексти. Зроблено висновок про тенденцію української літератури початку ХХ ст. – інтерес до особи автора, акцент на фактах його особистого життя, його спогадах, емоціях, рефлексіях. Сучасні письменники рідко використовують традиційну автобіографію. Найчастіше вони поєднують елементи автобіографії, мемуарів, есе, роману, літературно-критичної статті, філософського трактату. У статті доведено належність проаналізованих квазі-автобіографічних текстів до філософського або феноменологічного метажанру.

Ключові слова: документалістика, автобіографія, мемуари, метажанр, квазі-автобіографія, ландшафтна автобіографія

Summary. In the modern Ukrainian literary process documentary literature occupies ever important position. Writers, sportsmen, politicians, cultural workers, journalists, aim to «fix a moment», quite often combining for this purpose different genres as well as different forms of arts. Desire to be chroniclers of events make authors create metagenre texts as well as imitate literature of fact.

Therefore in a modern literary process quasi-genres appear next to theoretically justified trends and genre forms of documentary literature. These forms of documentary literature include quasi-autobiography, which gains popularity in modern times.

The article analyses prose texts by Eugen Polozhiy, Sergiy Zhadan, Olexander Irvanetz as quasi-autobiographical metagenre texts. The conclusion is made about the trend of Ukrainian literature in the early 20th century – interest in the author’s personality, emphasis on the facts of his personal life, his memories, emotions, reflections. Modern writers rarely use traditional autobiography. They mostly combine elements of autobiography, memoirs, essay, novel, literary-critical article, philosophical treatise. The article proves that analysed quasi-autobiographical texts belong to philosophical or phenomenological metagenre.

Key words: documentary literature, autobiography, memoirs, metagenre, quasi-autobiography, landscape autobiography.

Отримано: 14.07.2015 р.

Денисенко Н.В., Коноваленко Т.В.

ДОСЯГНЕННЯ ЕМАТИЧНОСТІ В АНГЛО-УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНІХ ПЕРЕКЛАДАХ

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями. Як відомо, головна функція мови – комунікативна. Важливе значення відіграє також емотивна функція мови, яка виявляється щоразу, коли мовець виражає своє ставлення до того, про що йдеться, або якщо він хоче викликати емоційну реакцію співрозмовника.

Аналіз останніх досліджень та публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор. Дослідження засобів емпізи у сучасній лінгвістиці є актуальним питанням у зв'язку зі спрямованістю наукових праць на комунікативні та прагматичні аспекти мовлення. Пізнання людиною навколишньої дійсності співвідноситься з породженням й сприйняттям комунікативних актів, зокрема художніх текстів. В основі наукових розробок цієї проблеми лежать ідеї О.О. Потебні, Ф. де Соссюра, М. М. Бахтіна, Н. Хомського, О. О. Леонтьєва, Л. В. Щерби, І. Р. Гальперіна, О. М. Шахнаровича, О. М. Соколова, В. П. Беляніна, Р. О. Якобсона, В. І. Голод та інших дослідників тексту як одиниці комунікації.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Проблема емпізи тексту в сучасній лінгвістиці вивчена недостатньо. Актуальність теми нашого дослідження визначається загальною спрямованістю сучасних мовознавчих досліджень на розробку когнітивного напрямку, при якому аналіз комунікації (тексту) повинен урахувати не тільки всі аспекти механізму породження, а й всі фактори, які впливають на його сприйняття та розуміння. Необхідно також враховувати недостатню вивченість передачі емпізи навантаження комунікативного змісту мовленнєвого твору. Описання емпізи потенціалу та художньо – зображувальних функцій лексичних, граматичних та синтаксичних засобів, прийомів їхнього використання досить не є достатньо повним та вичерпаним. Не завжди розмежовуються емпізи, експресивні та емоційні засоби та прийоми їхнього використання в художньому творі (тексті). Значущість теми зумовлена також відсутністю в українському мовознавстві комплексного вивчення емпізи як лінгвістичної, мовної, мовленнєвої універсалії та засобів вираження емпізи у художньому тексті в зіставному аспекті.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Метою статті є характеристика засобів вираження емпізи у художньому тексті.

Об'єктом нашого дослідження є мова англійської та української художньої прози з точки зору виявлення індивідуальних можливостей авторського стилю або «індивідуальної» емпізи, а також ті засоби, які дозволяють зберегти вказані емпізи можливості. **Предметом** нашого дослідження є емпізи засоби англійської та української мови та особливості їх використання.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Досліджуючи проблеми мовного посилення, вчені не можуть не погодитися з тим, що поряд з поняттям емпізи існують й поняття експресивності, емотивності та образності. Питання співвідношення таких понять навряд чи можна вважати остаточно вирішеним, а підходи, що пропонуються для розв'язання проблеми, засновані на єдиних критеріях. Відомо, що згадані вище терміни становлять в сучасному перекладознавстві дуже своєрідну терміносистему. Звісно, дослідники намагаються диференціювати відповідні поняття, хоча зустрічаються й випадки їх отождолення. На нашу думку, тут слід зазначити, що деякі мовознавці співвідносять експресивність з емпізи, що є досить спірним.

Для того, щоб уникнути взаємопідміни даних явищ необхідно чітко з'ясувати різницю між ними.

В багатьох роботах ми зустрічаємо такий підхід, за яким «експресивність» та «емпізи» трактуються як взаємозамінні терміни і де «емпізи» визначається як компонент «експресивності», адже, навіть словники дають не досить чітке розмежування цих понять. Як експресивність, так і емпізи є свідомими тактиками автора першотвору, які формуються за допомогою організації мовних і стилістичних засобів.

Експресія (лат. expressio-вираження, від exprimo – чітко вимовляю, зображую), за визначенням термінологічного словника – це: 1) виразність, підкреслене виявлення почуттів, переживань; та 2) виразово-зображальні особливості мови, що виявляються в лексичних, словотворчих і граматичних засобах (в експресивній лексиці, особливих афіксах, тропях, стилістичних фігурах) і які надають мові образності і емоційної забарвленості [2].

Можна сказати, що збереження експресивної функції художнього твору в перекладі – це збереження індивідуальності авторського стилю. Особливості стилю письменника з яскравою індивідуальністю можуть являти серйозну проблему для перекладача. Тут річ не у складності мовної форми, якою європейські мови схожі одна на одну, не в нерозумінні структури речення, але у складності функціональній, тому що «функція, а не форма робить сполучення слів реченням» [1].

Емфаза (грец. *emphasis* – виразність, зображення) – це напруженість мови, посилення її емоційної виразності, виділення якогось елемента за допомогою інтонації, повторення, звертань, запитань тощо. [2]. Місце емфаз серед інших функцій мови визначається тією роллю, яку відіграють емоції в житті людини.

Емфатичні моделі – конструкції, звороти, сполучення лексико – граматичних елементів – сприймаються як такі у протиставленні з нейтральними, як ми могли бачити на вищенаведених прикладах. Вони не повинні роздивлятися як відступ від норми або її порушення, але як закономірне явище експресивного та емоційно забарвленого мовлення. Емфатичні моделі не тільки можуть підкреслювати окремі частини речення, але і надавати експресивне та емоційне забарвлення всьому реченню в цілому.

Проведений аналіз експресивності та емфатичності дозволяє нам розвести ці поняття та подати їх конвергентні та дивергентні риси у вигляді порівняльної таблиці:

Таблиця 1

Конвергентні та дивергентні риси експресивності та емфатичності

ЕКСПРЕСИВНІСТЬ	ЕМФАТИЧНІСТЬ
Передає підвищений емоційний стан мовця	Надає напруження вислову або його частині
Залежить від емоційної тональності всього тексту	Не залежить від емоційної забарвленості всього тексту
Використовуються найчастіше лексичні засоби для створення та передачі	Використовуються лексичні, синтаксичні та лексико-граматичні засоби для її створення та передачі
Для створення та її передачі використовуються знаки оклику	Для створення та передачі використовуються різноманітні графічні засоби: триплікація, редуплікація окремих літер; незвичне написання слова, словосполучення, цілого речення з використанням дефісів та тире, які виокремлюють певну літеру, ділять слово на склади; парцеляція; написання непочаткового слова (загальної назви) речення з великої літери, виділення слова або морфеми курсивом тощо

Як можна бачити з таблиці, експресивність – поняття значно ширше за емфатичність, і є своєрідним гіперонімом. Емфаза зазвичай експресивна, тоді як експресивність емфатичною може бути зовсім не завжди. Засоби вираження експресивності набагато численніші та різноманітніші за засоби вираження емфатичності на лексичному рівні, однак слід враховувати, що емфаза є різноманітним явищем.

Отже, експресивність тексту передбачає вплив останнього на читача, в той час як емфатичність є суб'єктивною категорією та виражає авторське відношення до подій, які описуються в тексті.

У мові є досить засобів для вираження й викликання емоцій. Пропущені через мислення людини, ці засоби відразу ж актуалізуються [3, 45], стають підсилено виразними. Таким чином, можна із впевненістю говорити, що людські емоції – це одна з важливих основ мовної експресії.

Але емоційність – це категорія мовлення, але не категорія мови. Вона передбачає вплив на людину, становить собою емоційну реакцію людини на текст. А експресивність – це категорія мови, вона передбачає закріпленість за певною одиницею мови.

Різнорічність засоби вираження емфаз зустрічаються не тільки в художній, а й в науковій літературі та в офіційно-діловому стилі. Але, зрозуміло, найчастіше емфаза зустрічається в газетно-публіцистичному стилі, в ораторському мистецтві та в художній літературі. Головну роль в процесі комунікації відіграє діалог. Значна частина експресії в діалогічному мовленні передається емфазою. Взагалі, сутність емфаз і полягає в тому, щоб дати ясніше зрозуміти те, про що йдеться або примусити зрозуміти те, про що говориться в тексті.

Наразі розглянемо емфазу в загальнолінгвістичному плані. Як вже зазначалося, емфатичні моделі – конструкції, звороти, сполучення лексико – граматичних елементів – сприймаються як такі у протиставленні з нейтральними. Вони повинні розглядатися не як відступ від норми або її порушення, а як закономірне явище експресивного та емоційно забарвленого мовлення.

Емфатичні засоби не тільки можуть підкреслювати окремі частини речення, але і надавати експресивне та емоційне забарвлення всьому реченню в цілому. Емфатичні моделі можливі завдяки тому, що граматична форма має денотативне та конотативне значення. За визначенням Є. Шендельс, денотативне значення – це весь об'єм значення форми, за виключенням її емоційно – експресивного забарвлення. Конотативне значення – це низка різного роду суб'єктивних значень форми – експресивності, інтенсифікації (образності, метафоричності), емоційного ефекту [4].

Емфатична виразність досягається засобами різних мовних рівнів, а також використанням різних стилістичних прийомів і фігур.

Емфатичне підсилення стає виразним у разі зіставлення стилістично маркованих та нейтральних виразів, порівняймо:

1. <i>It's a provoking thing.</i>	<i>"It's a <u>most</u> – provoking thing", he said at last, "when a person doesn't know a cravat from a belt!" (L. Carroll Alice's Adventures in Wonderland, p. 98)</i>	<i>Над-звучай-но прикро, коли деякі особи не відрізняють краватки від паска (Аліса в країні чудес пер. Корнієнка с. 79)</i>
2. <i>What's your name?</i>	<i>What's your <u>real</u> name, now? (M. Twain The Adv. Of H. F. P.66)</i>	<i>– Яке <u>ж</u> твоє справжнє ім'я? (Пригоди Г. Ф. пер. Тараненко с.269)</i>
3. <i>You are talking of patience</i>	<i>Humbug! You're always talking of <u>patience</u> (W. Collins The Woman in White p. 285)</i>	<i>Дурниці! Ви тільки і говорите: терпіння, терпіння! (Жінка в білому пер. О. Мокровольського с.298)</i>

Інформація, що міститься в паралельних прикладах (перша та друга колонки), близька за своїм змістом, однак суттєво різниться за емфатичним потенціалом, який увиразнюється за рахунок привнесення в текст вищого ступеня прикметника (B1), підсилювального слова (B) та прислівника, який у конструкції з теперішнім продовженим часом вживається з метою вираження роздратування. Емфатичну симетрію між оригіналом та перекладом спостерігаємо лише у другому прикладі. У першому ж прикладі емфатичність оригіналу екстраполюється на графічний рівень, а в третьому прикладі необхідний ефект досягається методом редуплікації (*терпіння, терпіння*).

Іноді емфатичні засоби в англійській та українській мові збігаються:

Langdon was getting mad. "I'm sorry, but I really –" (Brown D. Angels and Demons, p.20) – Ленгдон почав втрачати рівновагу. «Перепрошую, але я справді...» (Янголи та демони. Пер. А. Кам'янець, с. 15)

Langdon's friends had always viewed him as a bit of an enigma – a man caught between centuries (Brown D. Angels and Demons, p. 21) – Друзі завжди вважали Ленгдона трохи загадковим чоловіком, що загубився десь між століттями... (Янголи та демони. Пер. А. Кам'янець, с. 16).

Як можна бачити, засоби вираження емпізи нерідко зберігаються і в українських варіантах: це лексична емпіза, повтор, парцеляція тощо. В останньому прикладі не збережено лише парцеляцію як емфатичний засіб, але емпіза передана за допомогою лексичної заміни *перед самими очима*.

Емпіза не є порушенням мовної норми чи відхиленням від неї. Вона є засобом логічного виділення того чи іншого члена речення, слова або конструкції шляхом урізноманітнення усталених норм, розширення меж узвичаєного. Звичним та нормативним у системі англійської мови є фіксований порядок слів, за яким у кожного члена речення є унормоване місце, що визначається засобом його синтаксичного вираження, зв'язками з іншими словами та типом речення.

Емфатичність в англійській мові, зазвичай, передається інтонацією та особливими синтаксичними структурами (повтор, еліпс, інверсія тощо). Прислівники англійської мови, такі як *even/ навіть, only/ тільки, just/ тільки, лише, просто, same, alone/один, тільки, yet/(все) це, still/це; never/ніколи, так і не* також належать до емфатичних засобів. Емфатичності висловлюванню надають і частки та підсилювальні займенники, такі як *myself, herself* тощо, що вживаються для акцентування уваги на суб'єкті дії, про яку йдеться у повідомленні, і перекладаються відповідною формою займенника *сам*.

Нарешті, емфатичність передається словами та фразами, які втрачають своє денотативне (предметно-логічне) значення і внаслідок чого отримують емфатичне забарвлення. До таких слів належать вульгарні шари лексики: лайливі слова, прокляття тощо, наприклад: *damn, bloody*, які в перекладі мають зберігати своє конотативне значення і передаватися відповідними засобами української мови: *у біса, заради Бога* та іншими, які перекладач вважатиме адекватними відтворювачами експресивної тональності оригіналу. Посилювати речення можуть і фрази на кшталт *upon my word*.

В українській мові емпатичні засоби не такі різноманітні, як в англійській, аналітичність якої дозволяє акцентувати увагу читача не тільки у лексичний спосіб, як це переважно відбувається в українській мові, але і у синтаксичний, завдяки чому розсуваються межі дистрибутивних комбінацій та, у свою чергу, розширюється діапазон емпатизаторів. До підсилювальних засобів української мови, зокрема, належать частки-інтенсифікатори *same, якраз, же (ж), лише (лиш), тільки, а*. Прикладами підсилювальних слів є *абсолютно, цілком, зовсім, дуже, занадто* тощо, а підсилювальних фраз – словосполучення *у біса, у чорта, заради Бога* тощо. Лексичні повтори, уточнення, ступені порівняння, де є підсилювальний префікс – *най-*, також належать до емпатичних засобів української мови. Графічні засоби, зокрема, виділення курсивом або напівжирним шрифтом, використання знаків оклику тощо також притаманні українській мові. До підсилювальних конструкцій належать *той, хто...* та *те, що...*. А ось такі емпатичні засоби, як інверсія, заперечувальні конструкції, конструкції логічної емфазі, підсилювальне *do* вже є переважно англійськими, аломорфність яких у перекладі компенсується за допомогою лексичних трансформацій, додавання або контекстуальної заміни.

Для зручності сприйняття представимо вищенаведене у вигляді порівняльної таблиці:

Таблиця 2

Порівняння засобів передачі емфазі в англійській та українській мовах

Засоби вираження англійської емфазі	Засоби вираження української емфазі
Підсилювальні прислівники: <i>even, only, just</i>	Підсилювальні прислівники та частки <i>ще, same, якраз, навіть, лише, же (ж), а</i>
Лексичні інтенсифікатори <i>really, perfectly</i>	Лексичні інтенсифікатори <i>дійсно, справді, абсолютно, цілком</i>
Емпатичні займенники <i>Himself, itself, herself</i>	Підсилювальні займенники в значенні <i>сам</i>
Словосполучення ... <i>the hell, in the world, upon my word</i>	Емпатичні словосполучення <i>заради Бога, якого біса, заради всього святого</i>
Лексичні повтори	Лексичні повтори
Ступені порівняння	Ступені порівняння з префіксом прикметників <i>-най</i>
Графічні засоби	Графічні засоби
Конструкції логічної емфазі	Емпатичне <i>same</i>
Початкові <i>Whoever, whatever</i>	Підсилювальні конструкції <i>той, хто..., те, що..., хто б ні..., щоб ні...</i>
Інверсія	Передається лексико-фразеологічними відповідниками, зрідка перестановкою членів речення
Емпатичне <i>do</i>	Передається лексико-фразеологічними відповідниками
Подвійне заперечення	Передається стверджувальною емпатичною конструкцією
Заперечувальна конструкція	Лексичне додавання до заперечувальної конструкції частки <i>зовсім</i>
Емпатичні словосполучення	Стали відповідники, сполучення частки «ж» із вказівним займенником
Риторичні запитання	Риторичні запитання та констативи із запереченням пресупозиції риторичного запитання

Як можна бачити з вищенаведеної таблиці, спектр емпатичних засобів у системі сучасної англійської мови більш різноманітний, ширший за відповідний спектр у системі української мови. Вужчий діапазон лексико-граматичних засобів вираження емфазі українською мовою компенсується інтонаційно та/або більшою семантичною (конотативною) місткістю емпатичних одиниць.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Отже, можна зробити висновок, що між англійськими та українськими емпатичними засобами є багато спільного, але існують і розбіжності. Конвергентність реалізації емпатичного потенціалу повідомлення в обох мовах виявляється на лексичному рівні (використання слів, словосполучень-підсилювачів), лексико-граматичному (використання найвищих ступенів порівняння прикметників та прислівників тощо), синтаксичному (використання повторів, риторичних запитань, окремих синтаксичних конструкцій утворених за схемою *той/те, хто/що* та

ін.), графічному (курсивне виділення, виділення напівжирним шрифтом, виділення великими літерами, розрядка, графічний поділ слова на склади, використання знаків оклику у традиційно неокличних реченнях, крапки як графічного засобу парцеляції тощо). Дивергентність прийомів емфатизації в англійській та українській мовах обумовлена як певною функціональною невідповідністю конвергентних засобів, так і аломорфними характеристиками англійської мови, зокрема інверсією, конструкціями логічної емфазиса, конструкціями з подвійним запереченням, використанням підсилювального *do*. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні індивідуально-авторських особливостей реалізації емфатичного потенціалу художніх текстів мовою оригіналу та їх україномовних перекладів.

Список використаних джерел

1. Виноградов В. В. Проблемы литературных языков и закономерности их образования и развития [Электронный ресурс] / В.В. Виноградов. – Режим доступа: <http://danefae.org/lib/vvv/prolit/>
2. Ганич Д. І. Словник лінгвістичних термінів / Д. І. Ганич, І. С. Олійник. – К. : Вища школа, 1985. – 360 с.
3. Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів української мови / В. А. Чабаненко. – Запоріжжя: Запорізький державний університет, 2002. – 351 с.
4. Шендельс Е. И. Грамматико-лексические поля в современном немецком языке [Электронный ресурс] / Е. И. Шендельс, Е. В. Гулыга. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/1126758/>

Анотація. У статті розглядаються способи відтворення емфатичності англійських художніх текстів в українському перекладі. Розмежовуються емфатичні, експресивні та емоційні засоби, зазначаються особливості їх використання в оригіналі та особливо в перекладі. З'ясовуються особливості відтворення та функціонування емфатичних засобів англійської мови в українському художньому перекладі та їх цілісний аналіз.

Ключові слова: емфаза, емфатизація, емфатична конструкція, засоби передачі емфазиса, художній переклад.

Summary. The article deals with a complex study of the peculiarities of English emphasis rendering in Ukrainian fiction translations. The work is focused on the problems of translating English emphasis and their combinations, depending on their communicative and pragmatic functions in different communication types of utterances. A classification of the types and kinds of English and Ukrainian emphasis has been made. Conditions and peculiarities of translating emphatic means have been found out and compared in English-Ukrainian translations. The emphasis has been studied as a means of logical highlighting one or another member sentence, word or construction through a variety of established standards, the expansion of the boundaries of generally accepted. Emphatic structures are being perceived as the models opposite to the neutral ones. Emphatic expression is achieved by means of different linguistic levels, as well as the use of various stylistic devices and figures. The authors state that the range of emphatic means in the system of modern English language is wider than the corresponding range in the system of Ukrainian language. The narrower range of lexical and grammatical means of emphatic expression in Ukrainian language is compensated by intonation and/or more semantic (connotative) capacity of emphatic units. The convergence of emphatic potential implementation in the message in both languages is manifested at the lexical level (words, phrases amplifiers), lexico-grammatical (the use of superlative degrees of comparison of adjectives and adverbs), syntax (the use of repetition, rhetorical questions, separate syntactic constructions formed according to the scheme that/who/what etc.), graphic (italics, highlighting, bold type, capital letters, a sparse font, graphic dividing words into syllables etc.). The divergence means of emphasizing in English and Ukrainian languages is defined by both some functional mismatch convergent means and amorphous characteristics of English language, in particular inversion, the structures of logical emphasis, the structures with double negation, the use of amplification *do*.

Key words: emphasis, emphasizing, emphatic construction, means of emphasizing, fiction translation.

Отримано: 23.07.2015 р.

ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ СХОДСТВО ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ В РУССКОМ И НЕМЕЦКОМ РОМАНЕ XIX ВЕКА

Ощутимая историческая дистанция и предлагаемый компаративистикой сравнительный анализ различных национальных и исторических типов ментальности создают условия духовно-научной ориентации в рамках гуманитарного знания новейшего периода. Переориентация с изучения литературы на исследование культурного сознания побуждает литературоведов к активному изучению культурных феноменов самого разного характера, чтобы путем их критического сопоставления попытаться выявить и зафиксировать основные закономерности культурной жизни эпохи.

На фоне достижений русского реализма второй половины XIX века заслуги немецких писателей-реалистов этого периода менее значительны. Они не повлияли на дальнейшее развитие европейской литературы и не были так популярны как, например, английский или французский реалистический роман. В этой связи заслуживает пристального внимания факт популярности у русского читателя в 60–70-х годах XIX в. творчества немецкого романиста Фридриха Шпильгагена (1829–1911).

Внимание читателей русский современник Шпильгагена П.Д. Боборыкина объясняет «не только потребностью в том, чтобы роман занимался интересами, близкими тогда и у нас, и в Германии молодым поколениям, но чтобы он более трезво отзывался на правду действительности...» [1, 478]. Поэтому русский литератор в своём монографическом исследовании «Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века» (1900) определяет «роман шпильгагенского типа» как «веховый» в истории европейского реалистического романа [1].

Известно, что наиболее популярным у русского читателя романом Шпильгагена был «Один в поле не воин» (1856). Эта популярность объясняется исторически обусловленной общностью идейных предпосылок развития русской и немецкой литератур этого периода, умением писателя оперативно откликаться на веяния времени, превращая роман в «очень сложный и доказательный документ» [1, 480]. Не менее важную роль в восприятии творчества немецкого романиста в России играли те контактные и генетические связи, которые сложились в русской и немецкой культурах в сфере эстетических и философских исканий к середине XIX века. С этой точки зрения 50–60-е годы представляют собой развитие и обогащение традиций, сложившихся в первую половину века (в этой связи укажем на проблему рецепции Гёте в произведениях Тургенева, философии Канта в творчестве Толстого, восприятие идей Шопенгауэра Фетом и ряд других вопросов).

В русской литературе расцвет реализма связан с общим подъемом общественной жизни 50–60-х годов, приведшим к падению крепостного права. Осмысление опыта западных революций 1848 года, в том числе и революции в Германии, стало в России этого времени насущной задачей. Проблемы теории и практики, личности и народа – проблемы, которые занимали русскую общественную мысль – волновали русских писателей. Вместе с тем, все возрастающее значение приобретало изображение негативных сторон развивающегося капитализма, а «положительным» героем отраженной в литературе эпохи становится передовой интеллигент, разночинец-демократ.

В Германии, несмотря на поражение революции 1848 года, сходные идеи времени продолжали играть важную роль в духовной жизни страны. Немецкая литература по-своему откликнулась на актуальные вопросы современной действительности и подобно русской литературе критиковала феодальное дворянство, капитализирующуюся Германию и выдвигает на первый план нового демократического героя (например, в творчестве В. Раабе).

Как для русской, так и для немецкой литератур 50–60-х годы реалистический роман становится ведущим жанром. Отразившийся в классическом русском романе интерес к окружающей действительности, проблемам народного бытия, социально-нравственным исканиям личности и постижению «универсально смысла» жизни определил его особый характер и его место в истории европейской литературы.

Середина XIX века в Германии – время вызревания нового типа романа о современности. Наряду с традиционным национальным жанром – романом воспитания, претерпевающим значительную эволюцию, в немецкой литературе утверждается проблемный роман, связанный с европейской литературой критической реалистической направленности. В немецком романе этого периода преодолевается характерная для национальной прозы традиция субъективного повествования, сосредоточенного на духовных исканиях личности. Середина века отмечена движением к эпичности, к созданию романа, осмысляющего народную историю и современность как итог истории.

В период формирования и развития реализма как ведущего художественного метода типологическое сходство идейно-эстетических исканий в русской и немецкой литературах отражало закономерности развития и обогащения самого реалистического метода. Речь идет в первую очередь об историчности реализма, о стремлении к раскрытию идеологических и социальных процессов своего времени. Различие в художественном уровне произведений немецких писателей-реалистов, например Ф. Шпильгагена, творчество которого рассматривают в аспекте проблем, связанных с поэтикой «художественно второстепенного» (И.А. Гурвич) и великих русских писателей-романистов не исключает возможности их сравнения. С точки зрения обществено-типологических сходжений и контактно-генетических связей писатели такого идейно-эстетического уровня («второго ряда») как Шпильгаген осуществляют преемственность межлитературных ценностей более прямолинейно. Они гораздо более показательны, чем первостепенные. В творческой манере Шпильгагена характерные черты развития реалистической литературы середины XIX в., общепризнанные нормы проявились гораздо более непосредственно, благодаря чему он пользовался значительной известностью и популярностью, чем его более талантливые современники (например, Раабе).

Д. Дюришин указывает на то, что влияние Шпильгагена на писателей из круга славянских литератур в 60–70-х годов XIX в. было куда более значительным, чем его современника И.С. Тургенева [3, 100]. А П.Д. Бобрыкин прямо указывает на то, что «русская публика 60-70-х годов <...> сделала из этого немецкого романиста своего любимца» [1, 478]. Несмотря на существенные различия, продиктованные национальным своеобразием литератур и художественным качеством сравниваемых произведений, представляется возможным установить известную общность в постановке проблемы, особенности типажа в русском и немецком романе 50–60-х годов XIX в., а типологическая общность конфликта, составляющего основу структуры произведения, может служить исходным моментом при сравнении романов Шпильгагена и русских романов 50–60-х годов.

Известно, что Шпильгаген не создал своей поэтической системы, заимствовав многое из французского романа 30–40-х годов и европейского «физиологического очерка», этическая и эстетическая составляющие которого чрезвычайно были близки традициям русской натуральной школы. Начиная с первого романа «Проблематические натуры» (переведен как «Загадочные натуры»), Шпильгаген пользуется тем основным принципом построения романа, который сохранится во всех последующих его произведениях. М.Л. Тронская, подчеркивает, что в романах Шпильгагена «политическая тема вырастает в условную схему традиционного семейного романа, политически острый материал переплетается со сложной приключенческой интригой, изобилующей мелодраматическими мотивами и ситуациями» [4, 164]. С.В. Тураев указывает на многонаселенность романов немецкого писателя, в которых «дан широкий срез немецкого общества, представлены разные его классы» [5, 377]. Последнее обстоятельство особенно импонировало традиции русского реалистического «физиологического очерка».

Риторический пафос, сентиментальная морализация, пышность метафор и сравнений характеризует глубоко эмоциональный стиль Шпильгагена, являются особенностями поэтики немецкого романиста. В романе «Проблематические натуры» прослеживается судьба Освальда Штейна, домашнего учителя в семье барона Гренвиц. В основе конфликта – столкновение романтически возвышенного характера, сочетающего в себе качества революционера и «лишнего человека», с миром аристократов, одновременно отталкивающего и притягивающего к себе героя романа. Во второй части произведения («От ночи к свету») Шпильгаген раскрывает психологическую подоплеку противоречивого отношения Освальда Штейна к дворянскому сословию: герой оказывается побочным сыном старшего брата барона и законным наследником его поместья. В финале романа Освальд Штейн отказывается от наследства и умирает в 1848 г. на баррикадах. П.Д. Бобрыкин, ощущая типологическую общность русского романа и романа шпильгагенского, резюмирует: «Автор все-таки доводит его (Освальда Штейна. – Л.Д.) до полного жизненного банкротства и заставляет этого бурного неудачника кончить дни свои на мартовских баррикадах, совершенно так, как Тургенев покончил со своим Рудиным» [1, 479].

Шпильгаген изображает типичного представителя «лишних людей», доминирующего типа в русской литературе XIX века. «Лишний человек по сей день является наиболее часто употребительным типологическим определением центрального героя русской классической литературы» [6, 66]. Универсальность этого типа подтверждается «набором» общих черт. А.А. Фаустов выделяет несколько постоянных модусов значений этого типа: чужой в окружающей среде; «сверхштатный», лишенный места и замкнутый в себе; «отвлеченный человек»; «беспочвенный»; человек, лишенный на земле своего места [6, 66].

Центральный конфликт романа дан Шпильгагеном на социально-историческом фоне: здесь и борьба буржуазии с дворянством, разложение дворянства, нищета народа, движение пролета-

риата. Для всех произведений Шпильгагена характерна антифеодалная направленность, критика дворянства «изнутри» в лице лучших представителей этого сословия. В этом смысле конфликт романа «Проблематические натуры» отражает ситуацию, характерную для немецкой литературы 50–60-х годов и очень близкую русской литературе этого периода. Достаточно назвать роман Б. Ауэрбаха «Новая жизнь» (1852), в котором изображена судьба дворянина, участника событий 1848 года, отказавшегося от графского титула и посвятившего свою жизнь скромной профессии деревенского учителя.

Особый характер решения главного конфликта романа Шпильгагена «Проблематические натуры» определяет ту важную роль, которую это произведение играет в литературе второй половины XIX века. Рожденный переходной эпохой 30–40-х годов герой, носителя передовой идеологии, но обреченного на бездействие нашел отражение, в первую очередь, в творчестве писателей «Молодой Германии» и их последователей в 40-е годы. В 50–60-е годы этот традиционный герой, генетически восходящий к гётевскому Вертеру, осмысливается в новом свете. Шпильгаген изображает своего героя не только как носителя «разорванного сознания» и бессильного протеста, но пытается указать реальный путь преодоления пассивности героя, делает его участником революционных событий 1848 года. В том же направлении решает проблему современного героя и русская литература конца 40-х и 50-х годов. Таковы, например, повесть Панаева «Родственники» (1847), повесть Михайлова «Изгоев» (1855). Нравственное перерождение, взрыв духовных и деятельных сил, обращенных на общую пользу, пересмотр пассивного, созерцательного отношения к жизни, определяет пафос многих произведений, как русской, так и немецкой литературы этого времени («Обломов» И. Гончарова, романы В. Раабе и др.). На революционной баррикаде в Париже 1848 года погибает герой романа И. Тургенева «Рудин», созданного в 1855, до выхода в свет «Проблематических натур». Пути духовного развития центрального героя этого романа И. Тургенева продиктованы в первую очередь русской действительностью и национальной культурно-исторической традицией. Однако трудно отрицать типологическую общность конфликта «Проблематических натур» и романа Тургенева «Рудин» (первоначальный вариант заглавия – «Гениальная натура»).

В рамках современного «частной жизни» И. Тургенев идет в глубь психологической проблемы «лишнего человека» 30–40-х годов и создает образ героя, живущего активной внутренней жизнью, для которого философские искания и споры, поиски высокого нравственного идеала составляют как бы основное содержание бытия. Идея преобразовательной, практической деятельности героя еще не получила в романе художественного воплощения. Герой Тургенева еще разъединен с миром. Подобно героям Шпильгагена, он впитал в себя немало черт романтического индивидуализма. Важно отметить, что философский источник, питающий «разорванное» сознание героев немецкой литературы 30-40-х годов и сознание «лишнего человека» Рудина, один и тот же – немецкая идеалистическая философия. Изображению дворянской интеллигенции 30–40-х годов, увлеченной немецкими идеалистическими настроениями, никак не обращенными к русской общественной практике, Тургенев посвятил целый ряд произведений и до создания своего романа, в частности рассказ «Гамлет Щигровского уезда». Как и герой этого рассказа, студент Рудин – воспитанник кружка Грановского и Станкевича, был «весь погружен в германский романтический и философский мир». Сочувственное, но вместе с тем и критическое отношение Тургенева к своему герою, отразившееся в романе, было связано, как известно, с исторической оценкой идей, формировавших сознание русского интеллигента 30–40-х годах. Критику абстрактно-теоретического, пассивно-созерцательного отношения к жизни, воспитанного на восприятии немецкой идеалистической философии, Тургенев продолжит и в следующем своем романе «Накануне», противопоставляя Берсенева с его отвлеченным умозрительным отношением к жизни, активному герою нового типа – Инсарову. Следует подчеркнуть, что решение проблемы современного героя, формирование идеала жизненной активности, отразившееся в русском и немецком реалистическом романе 50–60-х годов – процесс сложный и противоречивый.

В 60-е годы отчетливо прослеживается влияние философии Шопенгауэра, как на концепцию характера центральных героев, так и на идейные аспекты конфликта в немецком романе. Вопрос о влиянии идей Шопенгауэра на решение конфликта в ряде произведений Тургенева 60-х годов не столь однозначен. В критической литературе речь идет либо о поверхностном, неглубоком восприятии Тургеневым отдельных сторон философии Шопенгауэра, либо полностью отрицается сама возможность такого влияния. Однако некоторые наблюдения дают возможность проследить известную типологическую общность в философской трактовке конфликта в романах Шпильгагена и Тургенева указанного периода. Речь идет о трагическом исходе конфликта, пессимистической тональности финалов таких произведений, как «Отцы и дети», отчасти «Накануне» Тургенева и «Проблематические натуры». «Один в поле не воин» Шпильгагена. Мотив неизбежности смерти,

безразличной и глухой ко всему вечности равно определяет пафос последних глав романа «Отцы и дети» и названных романов Шпильгагена. Как Тургенев, так и Шпильгаген вкладывают в сознание своих радикально мыслящих активных героев (Базаров, Инсаров, Освальд Штейн) черты, придающие им облик трагических одиночек в духе романтического индивидуализма.

Специфика изображения центральных характеров в романах Тургенева 50-60-х годов определяется, как известно, особенностями самого метода писателя, того «романтического реализма», который был типичен во многих отношениях и для немецкого реализма, преемственно связанного с эстетикой романтизма. Поставленная в романе Шпильгагена «Один в поле не воин» проблема современного героя, особенности ее идейно-художественного воплощения представляется нам чрезвычайно важной, поскольку она имеет прямое отношение к проблематике русского романа 60-х годов.

История Лео Гутмана, общественного деятеля кануна революции 1848 года, этапы его духовного развития и его трагическая гибель составляют фабулу романа. В основу биографии Лео Гутмана легли некоторые факты из жизни Фердинанда Лассала. Действие романа охватывает период кануна революции 1848 года. Отец Лео, мелкий служащий, умирает от чахотки, маленький Лео воспитывается в доме своего дяди, лесничего барона. С детских лет он мечтает стать папой римским или генералом ордена иезуитов. На дальнейшее развитие и судьбу героя оказывает сильное влияние учитель Туски, радикально настроенный молодой человек. Его пренебрежение к общепринятой морали, его непримиримость формирует в Лео убежденность в том, что цель оправдывает средства. Став политическим деятелем, Лео, одержимый идеей избрничества, не в состоянии действовать в народных интересах. Он привлекает к себе внимание «гуманного, мудрого» прусского короля и, подобно своему прообразу – Фердинанду Лассалу, пытается использовать авторитет короля в политической борьбе, однако все его надежды оказываются несостоятельными. Судьба героя складывается драматически: крах его цезаристских устремлений, осознание ложности избранного пути приводит его к гибели.

Авторская позиция беспристрастного наблюдателя в изображении радикального деятеля Лео и его противников отражала попытку автора создать диалогическую форму романа, затрагивавшего все аспекты идейной борьбы своего времени. С произведениями Тургенева Шпильгагена сближает именно это стремление зафиксировать тип современного героя, оставаясь объективным наблюдателем. Как и Тургенев, Шпильгаген отдает должное исторической правде, рисуя продиктованную жизнью закономерность появления на общественной арене героя-разночинца типа Базарова. Социальная обусловленность и оправданность протеста такого героя не подвергается Шпильгагеном сомнению, равно как и Тургеневым не подвергаются сомнению социальные права такой духовно богатой личности, как Базаров. Пафос романа – в развенчании идеологии бонапартизма, культа сильной личности. И в этом плане эпический конфликт романа во многом созвучен идейной направленности ряда произведений русской литературы 60-х годов, отражая актуальные для этого времени тенденции. Критический перелом культа Наполеона, «героя», стоящего над толпой, составляет один из наиболее важных этапов духовного развития центральных персонажей романа Толстого «Война и мир», определяет идейно-философское содержание «Преступления и наказания» Достоевского.

Вопрос о нравственном содержании человеческой деятельности, о границах нравственной свободы личности, проблема столкновения бунтарского своеволия и жизненных прав другого человека приобрели особую остроту в России на почве исторического разочарования, пережитого молодым поколением в 60-е годы. Шпильгаген на материале недавнего исторического прошлого решает сходные вопросы средствами политического романа, как «изобличитель отживающего феодально-дворянского строя» (П.Д. Боборыкина), подтверждая тем самым их своевременность и для немецкой литературы.

Финал романа отчетливо проявляет сущность конфликта. Одержимый мыслью о своей исключительности, свободный от общественной морали, Лео Гутман наказан самим собой, собственной совестью. В отличие от героя романа Достоевского, любовь не может воскресить Лео Гутмана, но раскаяние предстает как неизбежный итог его прозрения. Подобно герою трагедии, он, как и Раскольников, «сам держит в руках свою судьбу и должен сам вынести свой приговор» (Г. М. Фридендер) [7, 176] – типологическая общность конфликта определила и эту особенность его воплощения.

Разумеется, индивидуальное своеобразие в решении проблемы определяется в первую очередь различием художественного уровня писателей, жанровой спецификой сравниваемых произведений, национальными традициями. Вместе с тем нельзя не отметить, что критическая направленность романов имеет тот общий источник, о котором говорит Г.М. Фридендер применительно к Достоевскому: гуманизм Шиллера, его неприятие аморализма, индивидуалистического титанизма, идеи «сверхчеловека» [7].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Боборыкин П.Д. Европейский роман в XIX столетии : Роман на Западе за две трети века. / П.Д. Боборыкин. – СПб., 1900. – 668 с.
2. Дитце В. Шопенгауэр. История немецкой литературы / В. Дитце / АН СССР. Ин-т мир. лит. – М. : Наука, 1968. – Т.4. – 586 с.
3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур / Д. Дюришин. – М. : Наука, 1979. – 324 с.
4. Тронская М.Л. Шпильгаген. История немецкой литературы / М.Л. Тронская / АН СССР. Ин-т мир. лит. – М. : Наука, 1968. – Т.4. – 586 с.
5. Тураев С.В. Немецкая литература / С.В. Тураев // История всемирной литературы : В 9-ти т. / АН СССР. Ин-т мир. лит. – Т. 7. – М. : Наука, 1991. – С. 370–392.
6. 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.
7. Фридендер Г. Достоевский и мировая литература / Г. Фридендер – М. : Худож. литература, 1979. – 424 с.

Анотація. У статті розглядається проблема типологічної єдності німецького й російського реалістичного романів середини XIX ст. на матеріалі творів Ф. Шпільгагена. Факт популярності творчості німецького письменника-реаліста у російського читача пояснюється загальними ідейними пошуками літературою 60-70-х років XIX ст.: умінням письменника оперативно реагувати на актуальні проблеми суспільного життя. Саме тому критичні й «натуралістичні» тенденції шпільгагенського роману були близькими російському читачеві. Давалися ознаки контактні та генетичні зв'язки, які склалися у німецькій і російській культурах у сфері естетичних і філософських пошуків середини століття.

Ключові слова: реалістичний роман, герой, конфлікт, тип.

Summary. The article deals with the problem of typological commonness of the German and Russian realistic novel on the material of Spielgagen's works. The fact of the German writer's popularity among the Russian readers is explained by the common ideas' search, characteristic to the literature of the 60-70 years of the 19th c., that is the ability of a writer to respond to the public life's vital problems. This is the reason why the Spielgagen's "naturalistic" tendencies were so close to the Russian reader. Contact and hereditary ties, which appeared in the German and Russian cultures in the sphere of aesthetic and philosophical search, were also very important.

The question of the moral content of human activity on the borders of moral freedom of the individual, the problem of the collision of rebellion and vital rights of another person has become particularly acute in Russia as a result of historical frustration experienced by the younger generation in the 60s. On the material of the recent historical events Spielhagen solves similar problems by means of political novel, confirming the same timeliness issues for German literature. Typological commonality of the conflict in novels of Russian writers (Turgenev I.) and Spielhagen's novels defined the specific feature of his incarnation.

An important feature of Spielhagen's novels was the image of a typical representative of the "superfluous men", the dominant type in Russian literature of the nineteenth century. For characters of the German writer, as well as for Turgenev's characters, features of romantic individualism are characteristic. Philosophical source of "broken" consciousness of the characters in German literature of 30-40-ies and "superfluous man's" way of thinking in Turgenev's works, are the same i.e. German idealist philosophy.

Individual peculiarity in solving the problem is primarily determined by the difference between the artistic level of the writers, genre specificity of the comparable works, national traditions. However, it should be noted that the critical focus of the "Spielhagen's type" (Boborykin P.) novels and mid-century Russian novel have a common source: the rejection of immorality, individualistic titanism, the idea of "superman".

Key words: realistic novel, hero, conflict, type.

Отримано: 6.07.2015 р.

ТРАНСФОРМАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ КАЗОК У КОНТЕКСТІ НОВИХ МЕДІА

Зміна медіума та перехід традиційних казок в інші види мистецтв є однією з поширених сучасних тенденцій. Літературні казкові твори переходять у цифровий і кіноформат, стають коміксами, відеоіграми, театральними та оперними постановками тощо. Детальніше зупинимось на співвідношенні казкового нарратива в літературі та кінематографі, а саме взаємовідносинах між класичними літературними казками та їх кіноадаптаціями. Протягом останніх років у кіноіндустрії спостерігається поява великої кількості художніх фільмів, які є рімейками відомих казок. У 2010 р. студія Діснея випустила мультиплікаційний фільм «Рапунцель: Заплутана історія». У 2011 р. побачили світ такі стрічки, як кінофільм «Червона Шапочка» режисера К. Хардвік, «Страшенно гарний» Д. Барнза, «Спляча красуня» К. Брейа та «Спляча красуня» Дж. Лі. Останні два фільми є, відповідно, французьким та австралійським поглядами на класичну казку. Наступний 2012 р. відзначився двома рімейками «Білосніжки» – «Білосніжка та мисливець» Р. Сандерса та «Дзеркало Дзеркало» Т. Сінгха. У 2013 р. на широкі екрани вийшли кінофільми «Джек – підкорювач велетнів» Б. Зінгера, «Білосніжка та семеро» М. Грейсі, у 2014 р. – «Малефісента» Р. Стромберга, а у 2015 р. – «Попелюшка» К. Брана.

Із самого початку свого виникнення кінематограф звертався до казкових сюжетів. Одними з перших короткометражних фільмів-казок вважаються «Попелюшка» (1899 р.) та «Синя Борода» (1901 р.) Ж. Мельєса. Кіностудія Діснея протягом 1920-х років випустила мультиплікаційні фільми «Кіт у чоботях», «Червона шапочка», «Попелюшка», а згодом повнометражні мультиплікаційні фільми «Білосніжка та семеро гномів» (1937 р.) та «Піноккіо» (1940 р.).

Деякі сльві варто сказати щодо жанрової природи фільма-казки. У подібних кіноадаптаціях казковий жанр поєднується з іншими кіножанрами – мюзиклом, романтичною комедією, психологічною мелодрамою, фільмом жахів або еротичним трилером. Але через те, що нашим завданням є дослідження не жанрових різновидів, а особливостей передачі класичних казкових сюжетів у сучасних кінонарративах, кінофільми з казковими елементами ми називатимемо фільмом-казкою. Дж. Зайпс дає наступне визначення фільму-казки: «фільм-казка – це будь-який тип кінематографічного зображення, записаного на плівку, відеоплівку або на цифровий носій, який використовує мотиви, персонажів і сюжети, які зазвичай характерні для усного та письмового жанру казки, з метою відтворення відомої казки або створення та кінематографічної реалізації оригінального сценарію з пізнаваними рисами казки» [7, 9]. П. Грінхілл протиставляє фільми-казки, які «містять традиційну культуру як частину вигаданої оповіді» етнографічним документальним фільмам, народному кіно та фільмам, знятим представниками тубільних громад про їх традиційну і популярну культуру [1, 8-9].

Існують інші терміни на позначення цього явища. Зокрема, Дж. Йоргенсен називає твори в нових медіа (до яких належить і кінематограф), які містять казкові мотиви, персонажів або сюжети, казковим пастишем [3, 218]. У фільмах будь-якого жанру використовуються теми та образи з так званого загального інтертексту, який є частиною загальних знань глядача. У випадку казкового кінонарративу загальний інтертекст включає попередні фільми казкової тематики, літературні тексти, казкові мотиви тощо. Важливим питанням у контексті взаємодії між казкою та фільмом є наступне: що нового приносить кінонарратив як новий медіум у казковий жанр?

Існують різні точки зору на взаємовідношення між певним твором та його адаптацією. Часто адаптації розглядаються як щось вторинне по відношенню до твору-оригіналу. Зокрема, якщо говорити про кіноадаптації, то точне слідування оригіналу робить фільм «нетворчим», а відхід від оригіналу сприймається ледь не як зрада. Проте ми розділяємо підходи, позбавлені ієрархічних відносин між літературним твором та кінофільмом. Так, з точки зору семіотики як літературні тексти, так і фільми є знаковими системами, які вимагають однаково уважного ставлення до себе. Теорія інтертекстуальності трактує кожен новий текст як інтертекст, який містить в собі фрагменти інших текстів, тому не можна говорити про первинні та вторинні тексти. Нарешті, до об'єктів, які вивчає наратологія, належать усі види нарративів, зокрема, літературний нарратив і кінонарратив.

При переході від вербального медіума, яким є література, до багатоканального медіума, такого, як кінематограф, відбувається розширення арсеналу засобів відображення реальності: окрім слів (реплік персонажів і голосу за кадром) тут використовуються музика, звукові ефекти, візуальний ряд. Крім того, слова у фільмі супроводжуються невербальними прийомами, такими як вираз обличчя, поза тощо, що сприяє подальшій вербальній контекстуалізації. Іншою сучасною тенденцією є те, що все частіше саме кінофільми, а не літературні твори, стають джерелом подальших адаптацій. Це можна пояснити потужним впливом кіноіндустрії на сучасне суспіль-

ство. За спостереженнями К. Сноуден, більшість її студентів знайомі з найвідомішими казками за кінофільмами, переважно кіностудії Діснея, тому «для цього покоління студентів Дісней та казки є синонімами» [1, 161].

Зупинимось докладніше на фільмі-казці «Зачарована» (2007 р.), який містить безліч алюзій до попередніх кінофільмів В. Діснея, а також мотиви з таких класичних казок, як «Попелюшка», «Білосніжка» та «Спляча красуня». Режисер фільму К. Ліма охарактеризував головну героїню, Жізель як на 80% Білосніжку з деякими рисами Попелюшки та Сплячої красуні й хоробрістю Аріель з мультфільму «Русалонька» [5]. «Зачарована» – це романтична комедія, що поєднує мультиплікацію та гру живих акторів, причому в деяких епізодах одночасно присутні і живі актори, і намальовані персонажі. Розпочинається вона як класичний діснеївський мультиплікаційний фільм, дія якого відбувається у казковій країні Андаласії, згодом переміщується до сучасного Нью-Йорку, а наприкінці знову ненадовго повертається до казкової країни для того, щоб показати весілля принца Едварда.

Перша частина фільму створювалася за допомогою традиційної мальованої анімації (а не поширеної в наш час комп'ютерної) як данина поваги до попередніх діснеївських казок. Пісня «Поцілунок справжнього кохання», що звучить на початку фільму, викликає інтертекстуальні асоціації з класичними діснеївськими мультфільмами про Білосніжку та Попелюшку і відповідні очікування глядачів, які, втім, не виправдовуються після зміни хронотопу: від невизначеного часу та місця дії у чарівній країні до Нью-Йорку кінця ХХ ст. У фільмі відбувається протиставлення вигаданого та реального світів: пастельні тони, ідилічні відносини з природою, романтичні переживання героїні в казковому світі змінюються розгубленістю перед незнайомим мегаполісом з мешканцями, які весь час кудись поспішають, заглиблені у свої справи. Опинившись у Нью-Йорку, герої не можуть відрізнити вигадані предмети від реальних. Так, Жізель, побачивши великий рожевий замок на рекламному оголошенні, вважає його справжнім і намагається туди потрапити, а принц Едвард називає дорожніх робітників селянами. Відмінності між світами стають своєрідним комічним метакоментарем на попередні діснеївські мультиплікаційні фільми.

Фільм «Зачарована», як і інші фільми студії Діснея, починається і закінчується книгою, герої якої в прямому сенсі оживають на її сторінках. Так, зла мачуха в книзі в точності виглядає як відома американська актриса С. Сарандон, яка грає у фільмі злу Наріссу. Подібний рамковий прийом демонструє зв'язок між двома медіа – літературним твором та кінофільмом.

Належність Жізелі до казкового світу автори фільму передають за допомогою наївності, безпосередності, прямолинійності, надмірної захопленості новими для неї реаліями. Звичайно, м'яко кажучи, дивними для представників реального світу видаються деякі її вчинки та твердження, на кшталт того, що вона могла б заночувати на м'якій галявині або в дуплі. В одній із своїх реплік Роберт проводить прямі паралелі між Жізель та героїнею старих діснеївських мультфільмів. Не тільки персонажі казкового світу потрапляють до реального, а й навпаки, персонажі та предмети з реального світу опиняються у казковому світі. Йдеться про Ненсі, яка стає нареченою Едварда. Пародійною є сцена їхнього весілля, яка переривається дзвінком мобільного телефону Ненсі і її ремаркою про те, що у королівстві гарний мобільний сигнал.

Як уже зазначалося, у фільмі «Зачарована» міститься низка казкових мотивів з традиційних казок та попередніх фільмів Діснея. Так, інтермедіальні посилання на казку про Білосніжку братів Грімм включають отруєне яблуко, магічне дзеркало, мачуху, переодягнута старенькою бабцею. Один з перших мешканців Нью-Йорка, якого зустрічає Жізель, виявляється карликом, якого героїня приймає за гнома і радісно кидається до нього, проте той, ображений звертанням «гномик», поспішає геть. Пародією на епізод прибирання будинку гномів з мультфільму «Білосніжка та семеро гномів» є сцена прибирання квартири Роберта, який приютив Жізель. Щоправда, прибирання в Нью-Йорку має свою специфіку: воно здійснюється не з допомогою милих лісових тваринок, а мешканців міських смітників та каналізації – тарганів, щурів, мух, голубів. У фільмі навіть зберігається цифровий символізм, характерний для традиційних казок. Робиться три спроби отруїти Жізель, перші дві з яких здійснюються Натаніелем, слугою королеви, і виявляються невдалими.

Низка мотивів у фільмі запозичена з казки про Попелюшку. Зокрема, такі класичні мотиви, як бал, годинник, який пробиває 12 годину ночі, загублений черевичок. З'являється навіть фея, роль якої виконує шестирічна донька Роберта з кредитною карткою батька замість чарівної палички. Поцілунок кохання, яким Роберт повертає до життя Жізель, відсилає глядачів до казки про Сплячу красуню та мультфільм про Білосніжку (варто нагадати, що в казці «Білосніжка» братів Грімм поцілунок відсутній, а героїня прокидається після того, як шматочок отруєного яблука випадає в неї з рота).

Порівняно з класичними казками кінофільми пропонують багатшу палітру художніх засобів відображення дійсності. Репліки персонажів супроводжуються візуальним та звуковим рядом, а

також мімікою та жестами. Показовою в цьому відношенні є сцена костюмованого балу, під час якої музика та погляди героїв говорять про їхні почуття виразніше за слова. Подібні прийоми перетворюють схематичних персонажів класичних казок на більш комплексних та правдивих.

Окрім інтертекстуальних зв'язків фільму з класичними казками та іншими кінофільмами, ми, слідом за Ж. Женеттом [2], виділяємо паратекстуальні відносини між кінофільмом та його так званим паратекстом – трейлерами, постерами, інтерв'ю з режисером, рецензіями тощо. Глядачі, які купують фільм на DVD, мають змогу ознайомитися із шістьма сценами, які не увійшли до остаточного варіанту фільму, а також з відео про створення окремих епізодів.

Стандартна формула фільма-казки від кіностудії Діснея виглядає наступним чином: музика та пісні, які передають заповітні мрії персонажів; порятунок дівчини достойним чоловіком, що призводить до шлюбу або заручин; допомога з боку другорядних персонажів, часто тварин [6, 95]. Фільм «Зачарована» частково слідує цій формулі (іноді з пародійною метою), проте не в усьому. Жізель відходить від стереотипів пасивної і переслідуваної героїні традиційних казок. Навпаки, вона безстрашно кидається на порятунок свого коханого, який опиняється на даху нью-йоркського хмарочоса заручником мачухи в подібі дракона (алюзія на фільм «Шрек»). Разом з традиційним казковим помічником, яким у цьому фільмі виступає бурундук, вони рятують Роберта. Проте, незважаючи на наявність сильної і відважної героїні, цей фільм, як і інші фільми-казки Діснея, залишається вірним своїй філософії, головним принципом якої є пріоритетність романтичного кохання й, відповідно, шлюбу. Фільм «Зачарована» використовує наступну стратегію: спочатку пародіювання ідеалізації романтичного кохання в попередніх фільмах, а потім – утвердження таких самих цінностей. Проте відмінністю фільму від класичного канону є те, що Жізель врешті-решт одружується не з казковим принцом, а з сучасним, якого встигла полюбити за час перебування в Нью-Йорку.

Застосування наратологічного інструментарію до аналізу художніх фільмів є доволі поширеною практикою останніх десятиліть (Д. Бордуел, С. Четмен, Х. Фултон). Наративність, на думку П. Верстратена, закладена у фільмах, бо вони розгортаються в часі. Дослідник вважає час, простір та причинний зв'язок основними принципами кінонاراتивів [4, 159]. Важливими категоріями наратологічного аналізу є наратор і фокалізатор. На початку фільму гетеродієгетичний наратор, який не є персонажем історії і який перегукується з всезнаючим наратором традиційної казки, вводить глядачів у курс справи, розповідаючи про головний конфлікт між мачухою Наріссою та майбутньою нареченою принца Едварда. Це єдиний випадок закадрового голосу в фільмі. Фокалізатором у фільмі найчастіше виступає Роберт. Так, глядачі стають свідками внутрішньої фокалізації, коли Роберт вперше бачить Жізель, яка намагається потрапити до замку, зображеного на рекламному оголошенні, коли вона засинає, і він вирішує дозволити їй залишитися в його квартирі, коли Жізель розповідає казку його доньці, нарешті, коли Жізель з'являється на балу з принцом.

Завершальна стадія фільму характеризується наростанням наративної швидкості. Найбільша швидкість властива еліпсису, коли певні події пропускаються. Зокрема, немає згадок про події, які мали місце після порятунку Роберта, лише в колажній манері показано спочатку магазин з пошиття одягу, який відкрила Жізель, а потім один із епізодів її щасливого сімейного життя з Робертом.

Підсумовуючи, зазначимо, що перехід традиційних казок в інші види мистецтв, зокрема, кінематограф, що є однією з поширених сучасних тенденцій, свідчить про відкритість казкового жанру до трансформацій. Аналіз фільму-казки «Зачарована» виявив зміну хронотопу і протиставлення казкового та реального світів, поєднання мотивів з різних класичних казок і фільмів, відхід від певних стереотипів щодо гендерних ролей персонажів. Застосування наратологічного інструментарію до аналізу фільму дозволило виявити особливості наратора та фокалізатора, відмінних від класичних казок.

Список використаних джерел

1. Fairy Tale Films : Visions of Ambiguity / [ed. by P. Greenhill, S.E. Matrix]. – Logan : Utah State University Press, 2010. – 263 p.
2. Genette G. Narrative Discourse : An Essay in Method / G. Genette ; [transl. by J.E. Lewin]. – Ithaca : Cornell University Press, 1980. – 285 p.
3. Jorgensen J. A Wave of the Magic Wand : Fairy Godmothers in Contemporary American Media / J. Jorgensen // *Marvels & Tales : Journal of Fairy-Tale Studies*. – Vol. 21 (2). – 2007. – P. 216 – 239.
4. Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research / [ed. by S. Heinen, R. Sommer]. – Berlin, New York : Walter de Gruyter, 2009. – 309 p.
5. Wloszczyna S. Enchanted Princess Steps out of Cartoon into Manhattan / S. Wloszczyna // *USA Today*. – November 14, 2007.

6. Zipes J. *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry* / J. Zipes. – Hove: Psychology Press, 1997. – 171 p.
7. Zipes J. *The Enchanted Screen : The Unknown History of Fairy-Tale Films* / J. Zipes. – New York : Routledge, 2011. – 456 p.

Анотація. У статті розглядаються взаємовідносини між класичними літературними казками та їх кіноадаптаціями на прикладі фільму-казки «Зачарована», який містить низку алюзій до попередніх кінофільмів В. Діснея, а також мотиви з таких класичних казок, як «Попелюшка», «Білосніжка» та «Спляча красуня».

Ключові слова: традиційна казка, фільм-казка, казковий пастиш, кінонарратив, нові медіа.

Summary. The article examines such wide-spread modern tendency as change of medium and transition of traditional fairy tales to other media, in particular, to film. A fairy-tale film is any film that uses motifs, characters and plots characteristic of oral or written fairy-tale genre to reproduce a well-known fairy tale or create an original work containing recognizable fairy-tale features. In a fairy-tale film the classic fairy tale integrates with other filmic genres. The shift from a verbal medium, such as literature, to a multi-track medium like film results in widening of a range of devices that reproduce the reality, including not only words of characters and a voice-over, but also music, sound effects, moving images, not to mention facial expression and gestures. Another modern tendency is that films and not literary works become sources of further adaptations.

The film “Enchanted”, analyzed in the article, contains various fairy-tale motifs from such traditional fairy tales as “Snow White”, “Cinderella”, “Sleeping Beauty”, and other Disney films, some of them being parodied. There is a change of chronotope in the film that leads to the contrast between a fantastic and a real world. Differences between these worlds become a kind of comic commentary on the previous Disney fairy-tale films. The protagonist deviates from the stereotypes of a passive and persecuted heroine of traditional fairy tales as she rescues her beloved, but complies with one of the leading principles of Disney philosophy about the priority of romantic love and heterosexual marriage.

Narratological analysis of the film helped to reveal a heterodiegetic narrator and internal focalizers, various degrees of narrative speed. Our understanding of the film is reshaped by both intertextual and paratextual elements, such as trailers, interviews etc.

Key words: traditional fairy tale, fairy-tale film, fairy-tale pastiche, film narrative, new media.

Отримано: 15.08.2015 р.

УДК 82.09:821.161.2“21”

Землянська А.В.

ТОПОС “КІНЦЯ СВІТУ” У РОМАНІ Л. КОСТЕНКО “ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО”

Зміна епох, будь то оновлення влади після довготривалого політичного застою, інверсія релігійних поглядів чи невідворотній перехід з одного століття в інше, в усі часи ставала приводом для рефлексій як представників окремо взятих націй, народу, так і людства в цілому. Кардинальні зміни в суспільному та приватному житті ведуть за собою відмову від традицій і цінностей минулого та спробу створити новий духовний фундамент для існування.

Подібними важливими подіями для українців наприкінці ХХ ст. були розпад Радянського Союзу та отримання довгоочікуваної незалежності, а також прихід нового тисячоліття. Українські письменники дуже швидко відреагували на ці зміни не лише в політичному й економічному, а й у духовному житті їх країни. З'явилися твори, що зображували спосіб життя 1990-х років, засоби самоствердження й самореалізації молодого покоління цього періоду, у тому числі й ті перспективи, що очікують на Україну в її історичному поступі. Тим більше, що 2000-й рік, “кругла дата”, нульовий відлік у долі цивілізованого людства, на думку багатьох, змушував замислитись над підсумками минулих епох і намітити шляхи подальшого розвитку.

Такому важливому переходу в нове тисячоліття Л. Костенко присвятила свій роман “Записки українського самашедшого” (2010), що торкався багатьох проблем сучасності, про які більшість митців прагнули мовчати, вважаючи їх не підходящими для художнього відтворення. Саме через цю граничну відвертість і прямолінійність авторки твір набув надзвичайного розголосу й навіть зазнав гнівних випадів та звинувачень письменниці в непрофесійності. При цьому, незважаючи на численну кількість рецензій і відгуків, практично відсутні літературознавчі розвідки,

присвячені роману. Серед останніх можна виділити студії Є. Барана, О. Галича, О. Даниліної, В. Панченка, Л. Сусол та ін. Однак більша увага приділялася жанровим особливостям твору Л. Костенко, постаті головного персонажа та дискусіям навколо нього, проблематиці роману в цілому. Відтак, мета цієї розвідки – розкрити семантичне наповнення топосу “кінця світу” як вираження позиції авторки в її баченні проблем і перспектив української держави та її народу.

Одним із найбільш суперечливих питань сучасності, яке намагається переосмислити у своєму романі Л. Костенко, – отримання нашою країною довгоочікуваного суверенітету й набуття незалежності. В. Кузьменко наголошує, що кінець ХХ ст. лише посилив світоглядну кризу доби, пов’язану на теренах України із необхідністю збереження духовних цінностей нації, чий образ спотворювався століттями [2, 361].

Найтяжчу боротьбу, на думку письменниці, було розпочато на світоглядній ниві, коли наша країна з’явилася на всіх картах світу. “...фактично, раритетна нація, – характеризує її Л. Костенко, – самотня на власній землі у своєму великому соціумі, а ще самотніша в універсумі людства. Фантом Європи, що лише під кінець століття почав набувати для світу реальних рис” [5, 3]. Йшлося, насамперед, про проблеми самоідентифікації українського народу та свободи індивідуальності.

Саме цим питанням найбільше уваги приділяє письменниця у романі “Записки українського самашедшого”. Протагоніст починає свої роздуми стосовно української державності зі слів: “... українці, дивна-предивна нація, яка живе тут з правіку, а свою незалежну державу буде оце аж тепер” [3, 11]. Він прагне проаналізувати, що сталося з його країною за 10 років незалежності, чи визначилася українська нація як така, наскільки їй вдалося подолати посттоталітарний синдром. Адже, за Г. Марселем, “саме малим громадам, які утворюються внаслідок роїння великих спільнот, належить утворити те, що ми могли б назвати зразковими центрами, тобто стати тими осередками життя, з яких могло б початися відновлення роздертої тканини існування в умовах автентичної моралі” [4, 187].

Огляд вітчизняних і світових новин продемонстрував головному персонажеві роману, який виступив у ролі системного адміністратора, що спробував упорядкувати інформацію, отриману ззовні, застійність існування в його країні: “*Нужда и бедность – неизбежный удел стоячего государства*”, – писав Гоголь. *Стоячего! Дожились*” [3, 24]. Йому здається дивним, що нація, яка отримала шанс на реалізацію усіх своїх потенцій (політичних, культурних, духовних), піддалася регресивному впливові радянського минулого. Причому деструктивний характер нового суспільства переважає за своєю міццю й винахідливістю засоби управління й контролю за людьми навіть тоталітарного режиму.

Зокрема, авторка роману говорить, що довгоочікувана свобода слова обернулася на суцільну брехню й засіб маніпулювання масами, ефективніший, ніж ідеологічна пропаганда радянських часів. Вона згадує про так звані “темники”, тобто список рекомендованих тем, своєрідних інструкцій зверху, що видається гіршим за заборону, оскільки стає неконтрольованим процесом. “*Свобода хамства, свобода невігластва, свобода ненависті до України. Все, що є нічого й зловорожого, вигривається під сонцем нашої демократії*” [3, 130], – занотовує головний герой твору результати свого осмислення ситуації у країні.

Крім того, протагоніст відмічає, що знову відбувається розподіл суспільства на “ми” і “вони” (простий народ і представники влади – А.З.). При цьому у романі не спостерігається поетизації та ідеалізованого зображення першого, оскільки більшість сучасників, на думку Л. Костенко, виражену в нотатках її персонажа, є звичайними плебеями, що вимагають від життя лише “хліба й видовищ”.

Таким чином, у творі постійно актуалізується топос радянського минулого. Цю думку розвиває у своїй розвідці А. Самарський, який вважає, що на теперішньому Україні відбивається “важке радянське минуле”, адже українське суспільство “посттоталітарне”, “постгеноцидне”, а звідси – усі негативні ознаки постмодерного буття [6]. Українці втрачають свою незалежність, наголошує критик, навколо суцільний театр абсурду, тому й образи у романі не виконують жодної іншої функції, як тільки розкрити трагізм і розчарування істинного патріота. Намагаючись з’ясувати свою сутність і роль у державі, головний персонаж твору доходить висновку: “*Ми статисти духовної пустелі. Ми гвинтики й шурупи віджилої системи, вона скрипить і розвалюється, продукти розпаду інтоксикують суспільство, і воно по інерції обирає й обирає тих самих*” [3, 15]. Ще яскравішим втіленням подібної особистості є Лев, інвертований на пустелю, по суті, віддзеркалення образу протагоніста, його критичне Я.

О. Даниліна, своєю чергою, зазначає, що абсурдність існування української нації підкреслюється у творі Л. Костенко на різних рівнях: політичному, культурному, мовному, навіть у світовому контексті [1, 201]. Наприклад, письменниця наголошує, що державна мова не робить її носіїв гордими за свою приналежність до українства і жодним чином не сприяє єднанню

жителів країни. Навпаки, національна мова стала фактором відчуження в суспільстві: *“Україна – це резервація для українців. Жоден українець не почуватиметься своїм у своїй державі. Він тут чужий самим фактом виживання своєї мови”* [3, 23]. Авторка пропонує власне вирішення мовного питання, введене до саркастично-абсурдного: *“Общепонятний суржик на субстраті фені і мата”* [3, 268].

Категорії страху й відчаю, що є основою буття героя твору, підсилені зображенням війни. Топос війни стає у романі всеохоплюючим. Отримуючи інформацію з газет і телебачення, протагоніст акцентує увагу на військових діях у різних куточках світу. Також об'єктами його зацікавлення стають численні природні катаклізми, техногенні катастрофи тощо. Таким чином, актуалізується біблійний міф про “кінець світу”.

Головний персонаж твору постійно повторює думку, що зло вже утвердилося на землі, і замість обіцяного Другого Пришестя, що мало б урятувати душу сучасної людини, планетою запанував Диявол, адже *“непокаране зло регенерує себе”* [3, 37]. Йдеться, передусім, про спадок тоталітарного режиму СРСР: численні репресії, голодомори, депортації, Афганську війну, Чорнобильську катастрофу тощо. *“Апокаліптичні коні б'ють копитом”* [3, 149], – лунає попередження у творі.

Не випадково одним із культурних кодів, використаних у творі письменницею, є “булгаківський”, на чому наголошує О. Стусенко у рецензії “Калейдоскоп апокаліпсису” [7]. Зокрема, лейтмотивом роману Л. Костенко стала одрубана голова Георгія Гонгадзе, як і в М. Булгакова – голова Берліоза (“Майстер і Маргарита”). *“Скоро людство, як той святий Діонісій, ітиме з власною головою в руках, а на плечах у нього буде віртуальна голова, набахтурена абсурдом безвиході”* [3, 14], – занотовує у свій електронний нотатник герой твору “Записки українського самашедшого”.

Крім того, ситуацію в Україні та світі в цілому авторка характеризує уривком із розділу роману М. Булгакова “Великий бал Сатани”, який зачитує головному персонажеві художнього тексту Л. Костенко його дружина. *“...то чого ж я надіюсь на той Міленіум, на те оновлення людства? – дивується собі протагоніст. – Чи воно ж здатне оновитися? Дехто взагалі вважає, що Третє тисячоліття – це вже кінець Історії”* [3, 22].

Апокаліптичні мотиви у романі набувають полісемантичного вираження. Так, однією з причин занепаду свого Дому Буття (власної душі, родини, України, світу взагалі. – А.З.) головний герой твору вважає профанацію історичної пам'яті, а ще нездатність української нації зробити висновки з уроків минулого. Знову, зауважує він, ставлять намети в Києві на майдані, де колись уже голодували студенти на знак протесту проти радянської влади. Кілочки, які забивають для наметів, викликають у нього асоціацію зі цвяхами на гробі Господньому. Таким чином, уже звична акція протесту набуває в нього вселенського масштабу.

Песимізмом позначені у творі й ті рядки, де протагоніст позначає у своїх записках, що наступило Різдво Христове, однак тут же занотовує, що у Віфлеємі, де народилася Боголюдина, триває війна, там суцільна темрява і безлюддя, тож різдвяна зірка не зійшла, а значить, духовного відродження не відбулося.

Ще однією загрозою існуванню людства у романі виступає нищення людиною природи. Топос Дому тут набуває масштабного вираження, адже йдеться не про конкретну місцевість, рідний край, а про країну взагалі і навіть планету Земля в цілому. Своєрідною “репетицією” Апокаліпсису головний персонаж твору вважає аварію на Чорнобильській АЕС. Розвиток цивілізації для нього пов'язаний із тим, що світ стає затісним для людей, тож вони просто знищують одне одного і розширюють ареал свого існування за рахунок природних ресурсів, яких з кожним роком стає все менше: *“Тут Історія ходить навшипиньки, а вони риють, довбають, зварюють. Зрізають схили, демонтують фонтани. <...> Знищили й самі пагорби, зарівняли рельєфи, знівельювали ландшафт”* [3, 81]. Найбільше переживає протагоніст, що сучасна людина часто вже немає навіть можливості потрапити на могили до своїх предків, тому що більшість сіл уже вимерли, кладовища зруйновані, а на їх місці замість наново побудованої цивілізації залишилася пустка. Тому й відмовляє тещу поїхати на гробки до рідного села, адже боїться їй сказати, що воно розграбоване, а хата завалилася і поросла травюю. *“Нащо їй бачити ту остаточну розруху? – пояснює він свою позицію. – Те село у їй пам'яті садами цвіте. Хай цвіте”* [3, 89]. Стає зрозумілим, що цей окремих випадок символізує ситуацію з патріархальною Україною, оспіваною Т. Шевченком, узагалі.

Письменниця, говорячи про цивілізаційний набір сучасності, викриває, насамперед, профанацію найсвятішого – поняття материнства, а відтак – неможливість продовження існування людства. Відбувається деструкція архетипу Жінки-Матері як вираження духовної деградації соціуму. Л. Костенко згадує вже звичні для межі століть работоргівлю дітьми, народження дітей, хворих на СНІД, переданий їм у спадок від батьків, наркозалежність молодого покоління, значну кількість безпритульних дітей тощо.

У творі виринають багато нюансів, що розкривають справжню сутність життя в Україні та у світі взагалі. Не маючи змоги логічно пояснити ці факти, автор записок переходить на рівень метафоризації подій: від сентенцій, що нове століття почалося під знаком відрубаної голови, до попередження, що “*крук уже каркнув*”, а отже – варто очікувати ще гіршого. І тим не менше, він же сам намітив перспективи збереження людського існування, у тому числі й можливість побудови майбутнього у власній країні, оскільки в його народі є найголовніше – “*українці з тих націй, які ще вірять у заступництво своїх геніїв, у свої національні символи, у непорушність своїх святинь*” [3, 91]. Зображуючи події Помаранчевої революції, одного з найбільших спротивів владі із радянських часів, головний герой підкреслює: “*якщо українці ще здатні на День гніву, то Україна буде. А якщо не здатні, то вже ні*” [3, 75], – залишаючи тим самим право екзистенційного вибору для кожного окремо взятого індивіда.

Отже, у своєму романі Л. Костенко торкається однієї з найбільш важких проблем, пов’язаної із творенням Україною своєї державності. Письменниця зазначає, що для народу, який довгий час був під владою різних тоталітарних режимів, зокрема радянського, мало що змінилось. Навпаки, відчутним стає загальний занепад вже оновленого суспільства, в якому все ще зберігаються негативні залишки минулого, накладаючись на фальшиві цінності псевдодемократичного соціуму. Відтак, у творі яскраво проступає топос “кінця світу” як наслідок деградації людини в усіх сферах її існування, що постає як ціла система мікротопосів (війни, тоталітаризму, патріархальної України, Дому та ін.) та мотивів (біблійного, “булгаківського” тощо). Кожен із складників цієї системи вимагає окремого, більш ретельного дослідження в комплексі з іншими проблемами твору, особливо в контексті тих змін, що відбулися в Україні після Євромайдану, що й становить неабиякий простір для подальших літературознавчих досліджень. Адже виходом із ситуації, що утворилася на момент написання твору, авторка вважала повернення до духовних основ нації, відродження історичної пам’яті та активну громадську позицію кожної особистості.

Список використаних джерел

1. Даниліна О.В. Екзистенційні виміри прози Ліни Костенко // Мовна особистість у контексті сучасної літератури : [монографія] / О.В. Даниліна. – Мелітополь : ММД, 2013. – С. 197–204.
2. Історія української літератури ХХ століття : [навч. посібн. для ст-тів ВНЗ] / [за ред. Кузьменка В.І.]. – К. : КСУ, 2007. – 374 с.
3. Костенко Л. Записки українського самашедшого / Л. Костенко. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с.
4. Марсель Г. Небезпечне розташування етичних цінностей // Марсель Г. Homo viator ; [пер. укр. В.Й. Шовкуна] / Г. Марсель. – К. : ВД “Академія”; Пульсари, 1999. – С. 177–187.
5. Про що мовчить сучасний український роман? // Літературна Україна. – 1997. – 20.03. – С. 3.
6. Самарский А. Записки украинской непонимающей. О новой книге Лины Костенко / А. Самарский. – Режим доступа : <http://propaganda-journal.net/3191.html>. – Научно-популярный журнал “Пропаганда”.
7. Стусенко О. Калейдоскоп апокаліпсису [Рец. на: Ліна Костенко. Записки українського самашедшого. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011] / О. Стусенко. – Режим доступа : <http://litakcent.com/2011/01/31/kalejdoskop-apokalipsysu/>. – Сайт “Літакцент”.

Анотація. У статті розкривається топос “кінця світу”, що у романі Л. Костенко «Записки українського самашедшого» стає вираженням перспектив української нації, яка має переосмислити шлях розвитку своєї країни. З’ясовано, що топос Апокаліпсису постає як ціла система з мікротопосів (війни, тоталітаризму, патріархальної України та ін.) та мотивів (біблійного, “булгаківського” тощо).

Ключові слова: топос, мотив, біблійний міф, посттоталітаризм, Апокаліпсис.

Summary. The article deals with Lina Kostenko’s novel and reveals the topos of the doomsday, which is an expression of prospects of the Ukrainian nation that has to rethink their course of development. The main stress has been laid on the main character who tends to analyze previous ten years of his country’s independence and the the infancy of his nation, its overcoming of the post-totalitarian syndrome.

The author finds out that the absurdity of life being the main feature of the Apocalypse has been presented on different levels: political, cultural, linguistic, even in the global context. The topos of the Apocalypse has been shown as a system of microtoposes (war, totalitarianism, historical memory, patriarchal Ukraine, etc.) and motives (biblical, “Bulgakov’s” and so on).

The images of war amplify the categories of fear and despair, which are the basis of the main character’s existence. He gets the information due to newspapers and television, so he focuses on

military operations in different parts of the world. He also becomes interested in numerous natural and man-caused disasters. Thus, the biblical myth about the end of the world has been updated.

The author comes to the conclusion that Lina Kostenko has gone into in one of the most painful problems, which concerns the formation of the Ukrainian State. The writer thinks that almost nothing has changed for the people who lived under the rule of different totalitarian regimes. Vice versa, everyone can feel the general prostration of the renewed society, which still keeps negative remnants of the past. Thus, the reader can clearly see the topos of the Apocalypse as a result of a person's degradation in all the spheres of their existence. But the writer proposes her way out: she thinks we should return to the spiritual foundations of the nation, revive the historical memory and intensify every person's public position.

Key words: *topos, motif, biblical myth, post- totalitarianism, the Apocalypse.*

Отримано: 19.08.2015 р.

УДК 821.112.2+821.161.1-1.09“18”

Зотова В.Г.

ПРИТЧА ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОГО ОСМИСЛЕННЯ МАКРО- І МІКРОКОСМУ ЛЮДИНИ У ПРОЗІ В. ГОЛДІНГА І В. ШЕВЧУКА

Поняття “повчальність”, “дидактизм”, “притчовість” є ланками одного семантико-асоціативного ланцюжка. Увіражуючи не лише змістові, а й жанрові ознаки тексту, притчовість означає “сукупність поетичних засобів літературного образотворення, яка має на меті максимальну типізацію персонажів, їх абстрагування за збереження наочності” [4, 273]. Як форма граничного узагальнення притча пропонує так само гранично узагальнені типи відносин, репрезентуючи моделі функціонування суспільства і поведінки окремої людини, зовнішнього по відношенню до неї світу – макрокосму і внутрішнього, психологічного часопростору – мікрокосму.

У світовій літературі ХХ – поч. ХХІ ст. притчові ознаки актуалізуються, оскільки все настійнішими стають пошуки нового філософського підґрунтя, морального оперття для буття людини в новому часі, в іншому, у порівнянні з попереднім, природному, суспільно-історичному, культурно-цивілізаційному просторі. Так, притчовими за своєю сутністю є багато творів англійського й українського письменників В. Голдінга й В. Шевчука. Представники різних літератур, як митці, вони формувалися під впливами своїх середовищ, подій війни (В. Голдінг, В. Шевчук), перебування у тоталітарній державі (Вал. Шевчук); життєвий досвід, ментальні особливості нації, яку вони репрезентують (український кордоцентризм, англійська філософія “здорового глузду”, екзистенціально-межове мислення, релігійний екзистенціалізм), є тими позапоетикальними чинниками, що допомагають зрозуміти притчовий характер їх творів [5, 7].

Творчість В. Голдінга вивчали такі літературознавці, як: Б. Бігун, Л. Безобразова, А. Градовський, О. Каніболоцька, Н. Ліщинська, С. Павличко, В. Скорошенко, Л. Тарнашинська, А. Шпиталь, С. Ярошевець та ін. Численні публікації на паперових носіях та інформація в Інтернеті свідчать про те, що В. Голдінг є одним із найвидатніших письменників ХХ ст. Усі його твори виявили велике обдарування митця, однак найбільш відомим залишається перший роман-притча, роман-парабола “Володар мух”. Автор змалював внутрішній світ, екзистенцію людини (дітей і підлітків) у межових ситуаціях, змусив замислитися над причинами породження зла, насилля, над тим, що сучасному суспільству бракує добра, сердечності, гуманізму.

Аналізу творчості В. Шевчука присвятили свої праці Т. Бледних, А. Горнятко-Шумилович, Н. Городнюк, Н. Євхан, М. Жулинський, А. Кравченко, Р. Лихограй, Н. Ліщинська, Т. Монахова, М. Павлишин, Л. Тарнашинська та ін. Письменник вражає розмаїттям тем і вишуканістю стилю. Він запропонував читачеві історичну, міфологічну, апокрифічну, притчову прозу, багато в чому споріднену своєю поетикальною парадигмою з романами В. Голдінга.

Спроби порівняльного вивчення творчості зазначених письменників уже здійснювалися, зокрема Н. Ліщинською, Л. Тарнашинською та ін., однак, торкаючись проблеми художнього відтворення стосунків людини із середовищем (зовнішній хронотоп), страху, жорстокості, страждання (внутрішній хронотоп), учені ще не вичерпали означеної проблеми.

Типологічні сходження прози В. Голдінга і В. Шевчука особливо яскраво простежуються у формозмісті їх притчових творів, так само як і відмінності свідчать про “самість”, оригінальність двох великих майстрів.

У романі В. Голдінга “Володар мух” уповні втілилися притчова форма і притчові ідеї. Якщо зважити на те, що для притчі головне не змалювання, а вираження смислу, то усім змістом роману письменник намагався висловити актуальну й сьогодні думку про те, що найбільшою загрозою людству є воно саме, ті цивілізаційні реалії й суспільні відносини, які є продуктом його життєдіяльності. Однак роман містить ознаки не лише притчі, а й притчі-параболи, оскільки образами і перипетіям сюжету надано символічного змісту. І цей символічний зміст щоразу по-своєму буде інтерпретуватися новим поколінням читачів, що вкладатимуть його у хронотоп свого буття.

Аналізуючи роман В. Голдінга “Володар мух”, критики доволі часто використовують морфему “анти”. Вони говорять про антиробінзонаду, антиутопію. Однак автор протиставляв свої твори антиутопіям. Загальновідомо, що він хотів спочатку написати пародію на роман Р. Баллантайна “Кораловий острів”, де йшлося про хлопчаків, яким згуртованість, дружба допомогли подолати перемогти зло. “Володар мух” став своєрідною частиною полеміки щодо згаданого твору, а сам Голдінг зазначив, що “до чтива для хлопчаків” його історія не має “ніякого відношення” [7]. На відміну від роману Баллантайна, у В. Голдінга діти потрапляють на безлюдний тропічний острів після катастрофи і, забувши про недавні бомбардування й аварію, віддаються стихії природи, пригоди, гри. “Однак гра стає іспитом для людської природи...” [3, 25] Ральф, Роха, Саймон, Джек, Роджер, Ерік і Сем та інші діти змушені робити важкий вибір, і необхідність вибору збуджує в них нелюдські інстинкти. Логіки, розуму, навичок суспільного життя виявилось недостатньо, щоб діти та підлітки урятувалися від озвіріння. Отже, В. Голдінг пародіює, травестує колізії роману свого попередника; змальовуючи переродження людей на дикунів, автор ніби говорить: “Дивіться, дивіться, дивіться – ось яка вона, якою я її бачу, природа найнебезпечнішої з усіх тварин – людини” [7].

Зовнішнє буття в попередньому часі і просторі накладає відбиток на поведінку дітей. Вони намагалися створити певну суспільну організацію за зразком тієї держави, де жили раніше. Діти “демократично” обирають лідера, однак далі відбуваються страшні зміни. “Демократія перетворюється на тотальне правління самозваного вождя, цивілізована громада обертається на плем’я, а його члени – на диких звірів” [1, 6]. С. Павличко зазначає, що “у “Володарі мух” В. Голдінг моделює ситуацію, за якої острівна мікроцивілізація рухається в регресивному напрямі, більше того, письменник переконаний в об’єктивності такого руху. Роман Голдінга у метафоричний спосіб підриває саму ідею здорового глузду, а також раціоналізм як політичну теорію, не здатну захистити людей від звірства” [1, 7].

На думку англійського письменника, зло сидить всередині кожної особистості як частина її самої, її мікрокосму і штовхає на страшні, іноді абсурдні вчинки. За В. Голдінгом, людське зло є природним, воно пояснюється роз’єднаністю основних іпостасей людини: тваринного начала, раціоналізму, ірраціоналізму та моралі. Письменник кладе їх конфліктність в основу архітектоніки внутрішнього світу своїх алегоричних персонажів.

Твори В. Голдінга і В. Шевчука спираються на категорію “колективного” або “суспільного зла”, що здатне поширюватися через колективне підсвідоме. В обох романах представлено алегоричні “імперії зла”. Моральний вибір в українського та англійського письменників пов’язаний із волею людини та поняттям “здорового глузду”. Межі добра і зла визначає сама людина, це значною мірою залежить від її переконань [5, 12–13].

Змістовий аналіз тексту переконує в тому, що психологічним чинником зла є перш за все страх. Автор художньо досліджує його анатомію, показує, що вперше діти відчувають страх тоді, коли усвідомлюють свою самотність на острові. Роха говорить: “– Всі загинули... а ми на острові. Ніхто не знає, де ми... Ми тут можемо залишитися до смерті...” [1, 20]. Діти ще не розуміють усієї загрозливості ситуації, але відчуття небезпеки вже існує в обмеженому островом просторі, автор передає його через змалювання стану природи. Після слів Рохи “спека неначе виросла, набравши загрозливої ваги, лагуна наступала... сліпучим блиском”, а натиск сонця став зловорожим [1, 20]. Ральфа острів від самого початку зустрів непривітно, ніби передвіщаючи наступні події: “Берег наїжачився кронами пальм, наче пір’ям. Вони стояли чи нахилилися, вигиналися проти ясного неба, а їхні зелені пера здіймалися на сто футів над землею. Земля під ними, поросла колючою травою, була розпанахана корінням повалених дерев, укрита гнилими кокосовими горіхами та молодими паростками. Ззаду стояла темна стіна лісу...” [1, 14].

Спочатку діти відчувають агресію від оточуючого середовища, а далі самі стають її джерелом. Поступово у романі формується образ звіра-зла. Після першого невдалого полювання на свиню й природного, спонтанного питання до Джека: “– То чому ж ти...” – автор говорить, що хлопці “чудово знали чому: страшно було уявити, як жахливий ніж упаде й уріжеться в живу плоть, нестерпний був вигляд крові” [1, 41]. Однак метаморфози гри поступово привчають дітей до зла. Ланцюжками цих метаморфоз є маска, за якою ховався Джек, ритуали; наступний крок – колективний “екстаз” після першої крові; далі – відмова від усіма схвалених правил, гра, коли Роберт

удає свиню; колективне полювання на справжню свиню, під час якого гра вже перестає бути грою. У боротьбі зі страхом, викрикуючи ритуальне: “Звіра – бий! Горло – ріж! Кров – спути!”, – натовп нажаханих дітей втрачає глузд, не розуміє того, що відбувається насправді, не бачить очевидного й жорстоко вбиває людину – Саймона. Здичавілі діти “навіть під дощем... могли побачити, який він маленький, цей звір; і вже його кров заплямувала пісок” [1, 191]. Однак якщо смерть Саймона не була результатом свідомого нападу, а лише наслідком страху, то Роху вбивають навмисне, свідомо й жорстоко. Доброта, здоровий глузд Рохи не можуть протистояти психології дикунів. Близнюків беруть у полон, і Ральф залишається один. Але й на нього починається жорстоке полювання. Ланцюг жорстокості, бездушності вивершено, внутрішній світ дітей вцент заповнено злом.

Саймон – улюблений персонаж самого автора – здогадується, що причина зла – у самих хлопцях, саме через свій власний страх вони поступово звикають творити зло, перетворюються на не людей. Епізоди прозріння хлопця, який страждає на психічні розлади, виписані В. Голдінгом дуже майстерно, сильно, психологічно вмотивовано. Крізь марення дитини, яка споглядає жакливу свинячу голову, обсілу мухами – Володаря Мух, – і відчуває безмежний страх, проступає реальна ситуація, у якій міфічний Звір, Зло – це і є самі підлітки: “–Я застерігаю тебе. Я можу розлютитися. Ясно? Ти нам не потрібен. Ти зайвий. Зрозумів?.. / Саймон зауважив, що дивиться в широку пащеку. В ній зяяла чорнота, чорнота розсталася. / – А то, – пригрозив Володар Мух, – ми тебе коцнемо. Ясно? Джер, Роджер, Моріс, Роберт, Біл, Роха, Ральф. Коцнемо тебе. Ясно? / Саймона ковтнула пащека. Він упав непритомний” [1, 180].

Отже, в романі “Володар мух” зло спричинюється страхом. Змальовуючи прояви зла в поведінці й світосприйнятті персонажів, В. Голдінг пов’язує проблеми зла і свободи вибору, розкриває механізм моральної деградації особистості, який реалізується через неможливість опанувати себе і проявляється у знущанні над іншими (авторитаризм) чи над собою (деструктивність) або як механічний конформізм, який характеризує зреченість світу, “втечу із власного простору” [5, 8].

Фантастична повість В. Шевчука “Птахи з невидимого острова” – теж антиутопія. Замкнутий простір – острівна територія – є анти-ідеалом, моделлю устрою тоталітарної держави [6, 51]. Як і у В. Голдінга, зло у В. Шевчука – це насилля, зумовлене одразу кількома чинниками. Але феномен зла український письменник інтерпретує по-іншому. Шевчук робить акцент на колективному злі в межах тоталітарної держави і теж показує особистість у ситуації вибору: Олізар Носилович неймовірними зусиллями виривається з турецької неволі; його втеча з галери уособлює шлях, який історично судився всьому українському народові. Однак герой отримує лише ілюзію свободи на невидимому острові. Дуже швидко він розуміє, що за зовні гречною поведінкою князя Білинського та його підлеглих криється страшна безжалісна сила, непокора якій карається так само жорстоко, як і непокора турецьким поневолювачам. У мешканців острова немає майбутнього, вони всі – заручники свого ж устрою, своєї “цивілізації”.

Фантастичні люди, фантастичні речі, фантастичні простір і час, що змінюються, спливають за власними законами: ілюзорний світ невидимого острова є нерушною системою, злом, проти якого постає Олізар. Його мікрокосм – поле нескінченних страждань, де теж часто правує страх.

На невидимому острові можлива лише єдина втеча – у себе, у свої марення і спогади. Олізар, як колись у турецькому полоні, марить сонцем свободи, рідною землею і посилає у світ пісню: “Тоді він заспівав... він заспівав туди, в простір, намагаючись труснути слабкими руками грубу й нерушну стіну... І він вмирав тут, біля бійниці... він каменів тут, хоч тріпотів у ньому кожен м’яз. Слова летіли у простір, як стріли, пущені у всесвіт, і губилися. Губилися безповоротно у безлунному безмежжі, у цій тиші просторій та незорій” [8, 262].

Таким чином, в українському романі зло нав’язується особистості, а в англійському воно є власне особистісним вибором, хоч і неусвідомленим. Людина у Шевчука стоїть “поза злом”, і лише обставини, влада, страх, породжений нею, визначені владою і зовнішньою силою життєві ролі породжують зло. У “Володарі Мух” зло іманентно притаманне людині і чекає слушного моменту, щоб вийти з неї назовні [5, 8].

Оскільки В. Шевчук і В. Голдінг представляють різні національні літератури, у кожного простежується свій національно-ментальний підхід до розуміння проблеми зла. Український письменник надає особливої ваги волі, поетизує її, відбиває історичний досвід перебування українців у складі колишньої радянської імперії. В. Голдінг доводить, що моральні цінності є вищими за “логіку здорового глузду”, яку особливо шанують в англійському суспільстві [5, 9].

Серед інших чинників автори обох аналізованих романів вбачають причину породження зла в замкнутому просторі – у його прямому й переносному значеннях. І В. Голдінг, і В. Шевчук розглядають проблему моральної деградації у межах чужого замкнутого простору, обґрунтовують думку про те, що її причиною стає страх, відчуття невизначеності, яке призводить до не-

адекватної поведінки, неадекватного сприймання часу, обмеження особистісної волі. Віртуальні просторові моделі в романах “Птахи з невидимого острова” та “Володар Мух” мають спільні риси. В обох творах простір є активним середовищем зла, здатним впливати на людину через зовнішні фактори: спека, злива, пожежа, скельний замок, джунглі, загроза насилля від інших людей (“Володар Мух”); осібний острів, брама, частіше зачинені “великі важкі дубові двері” [8, 191], “наш” світ, малесенький острівець і – як альтернатива – “великий світ”, “великий, чарівний, безмежний світ”, “світ, якому нема кінця і краю” [8, 228] (у “Птахах з невидимого острова”).

Часова парадигма романів теж складна. У романі В. Голдінга часова відносність, невизначеність тривалості перебування на острові призводять до конфліктів, абсурдних обмежень, що стає причиною морального регресу. У В. Шевчука часові зміщення дають можливість “опукліше показати якийсь порух душі... героя, його рефлекторні розмисли. Адже для притчової розповіді важливішими є людина не в системі реалій, а в системі філософських координат, та “мисленна” атмосфера, духовний простір між землею і небом, котре вабить можливість “польоту”, духовний вимір заданої автором ідеї твору...” [6, 50–51].

Д. Єфимова акцентує увагу на тому, що у своїх розмислах про природу людини В. Голдінг використовує біблійні мотиви та образи. Так, сама назва твору “Володар мух” походить із давньоєврейської мови, де “Вельзевул” – одне з уживаних у Біблії імен пропащого янгола, князя тьми. Воно викликає асоціації з первородним гріхом, злом, яке існує всередині людини, і переносить оповідь із земної, горизонтальної площини, де плине звичайне, буденне життя на острові, у духовну, ніби вертикальну, сферу, де реальність набуває філософсько-релігійного осмислення [2, 3].

За християнським каноном, через гріхопадіння Адама і Єви людина грішна від самого народження, вона хворіє на зло і передає цю спадкову хворобу своїм нащадкам. Бог знає про це, тому посилає на землю Сина Свого, щоб кожний віруючий не загинув, але мав життя вічне. Образом святого-визволителя є і в романі В. Голдінга образ Саймона. Він утверджується в думці про те, що Звір живе не в джунглях, а всередині кожної людини. Але коли хлопець намагається донести правду до інших, його по-звірячому вбивають. “Там, унизу” він зустрів свого Звіра, як пророкував Володар Мух [2, 3–4].

Письменник ніби канонізує свого персонажа, причисляє до лику святих мучеників, наділяючи німбом [2, 5]: “Чистота, яка насувалася на прибережну мілізну, повнилася якимись дивними, місячними створіннями з полум’яними очима. То тут, то там більші камінчики зблискували в світлі, наче вкрившись перламутром... Вода піднялася ще вище, прибрала пасма шорсткого Саймонового волосся яскравим світлом. Засріблилася лінія його щоки, плече засвітилося мармуром скульптури. Дивні приблудні істоти з полум’яними очима й розпливчастими обрисами запоралися навколо його голови... вода прибувала. Облямоване китицями цікавих блискучих істот, а саме посріблене світлом вічних сузір’їв, мертве тіло Саймона повільно попливло у відкрите море” [1, 192–193].

Антиподом Саймона у творі є Звір, Володар Мух. На відміну від біблійного Вельзевула, Звір не персоніфікований, він є узагальненням Зла. Усе, що пов’язане з появою Повелителя Мух, супроводжується гниттям і тлінням. Змальовуючи Володаря Мух, автор матеріалізує метафору, грає на периферії буквального й символічного значень, від живого – до мертвого, від мертвого – до інфернального [2, 5–6].

Отже, В. Голдінг виходить за межі “книжки для дітей”, він розповідає притчу, висловлюючи свої думки щодо природи зла і застерігаючи своїх сучасників. Однак роман має не лише притчовий, а притчово-параболічний сенс. Християнські мотиви збільшують кількість можливих тлумачень і, таким чином, надають дії майже космічного масштабу, можливість на прикладі групи дітей простежити історію цивілізації. “Незважаючи на всю вигадливість і незвичайність символіки й стилістики, роман В. Голдінга – частина складного духовного життя нашого часу, відтворює його трагізм і невирішені та навряд чи такі питання, які піддаються вирішенню” [2, 6].

Як і у В. Голдінга, у В. Шевчука відчутні християнські і навіть язичницькі мотиви. Шевчук створює універсальну картину світу за допомогою традиційних елементів світобудови: вогню, повітря, води, неба, сонця тощо. На цьому тлі постає парадигма людської душі “з її різнополюсовими мікроскопічними “небом“ і “землею” як віддзеркаленням макрокосмосу” [6, 50]. Автор також дає зрозуміти, що біблійні “рай” і “пекло” знаходяться в душі самої людини. Використавши притчу про блудного сина, він говорить про повернення героя до самого себе, до своїх джерел. Однак на шляху Олізара до його сутності, до єднання й гармонії з рідним середовищем стоїть тоталітарна влада, яку уособлено в образах князя Білинського, того устрою, законів, що панують на невидимому острові.

У тривозі за людину, за її долю й полягає спільна думка у творах-притчах В. Голдінга й В. Шевчука.

Список використаних джерел

1. Голдінг В. Володар мух / В. Голдінг [перекл. С. Павличко]. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 253 с.
2. Ефимова Д. А. Библейские мотивы и образы в романе У. Голдинга “Повелитель мух” / Д. А. Ефимова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – № 24 (55): Научный журнал. – СПб. : Книжный дом, 2008. – С. 117–120.
3. Каніболоцька О. А. Формування вміння здійснювати композиційний аналіз художнього твору на уроках зарубіжної літератури. На матеріалі роману В. Голдінга “Володар мух” / О. А. Каніболоцька // Зарубіжна література. – 2006. – № 11. – С. 24–29.
4. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.
5. Ліщинська Н. М. Парадигма зла в сучасному українському, польському й англійському романі (Валерій Шевчук, Стефан Хвін, Вільям Голдінг): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / Н. М. Ліщинська. – Тернопіль, 2007. – 18 с.
6. Тарнашинська Л. Парадигма “нової реальності” Валерія Шевчука / Л. Тарнашинська // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 46–51.
7. Уильям Джеральд Голдинг. – Режим доступу : <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/golding/>
8. Шевчук В. О. Птахи з невидимого острова: [роман, повісті] / В. Шевчук. – К. : Радянський письменник, 1989. – 469 с.

Анотація. У статті досліджуються притчові форми осмислення макро- і мікрокосму людини. Аналіз проблеми здійснюється на матеріалі роману В. Голдінга “Володар мух” і повісті В. Шевчука “Птахи з невидимого острова”. Типологічні сходження особливо яскраво простежуються у їх формозмісті, так само як і відмінності свідчать про “самість”, оригінальність англійського й українського письменників. Автори розгортають хронотоп духовно-регресивної історії цивілізації, стверджують, що біблійні “рай” і “пекло” знаходяться в душі самої людини. У тривозі за неї, за її долю й полягає спільна думка великих майстрів слова.

Ключові слова: притча, притча-парабола, хронотоп, макро- і мікрокосм людини.

Summary. The author of the article researches parables forms of comprehension macro- and microcosm of the human being. The problem of analysis carried out on the material of the W. Golding's novel “Lord of the Flies” and V. Shevchuk's novel “Birds of the invisible island”.

In the W. Golding's novel “Lord of the Flies” completely incarnated form and ideas of parable. He tells of the threat of human degeneration and regression development of society. English writer thinks that evil is natural and it is present in each person as a part of itself, its microcosm and pushing for the terrible deeds. In the novel psychological factor of the evil first of all is fear. The author investigates artistically its anatomy using landscape to creates a violence foretaste and builds associative chains that convey the birth of evil in man. The evil became more expressive by using methods of delirium, paintings of mental disorders and insights (the image of Simon).

V. Shevchuk's fantastic story “Birds of the invisible island” is an artistic model system of a totalitarian state. The author warns the society about the terrible force and treachery of evil. However, V. Shevchuk accentuates the idea that evil comes to person from outside and shows her in a situation of choice (the image of Olizara Nosylovycha). An illusion of freedom which person aspire but cannot achieve created in the story by using the image of fantastic people and fantastic things, fantastic time and space which passed by their own laws.

W. Golding and V. Shevchuk consider the problem of moral degradation in the verge of someone closed space and complex temporal paradigm. Undefined duration of time leads to conflicts, absurd restriction of liberty which caused to moral regress.

Both works reveal that art and philosophical aspects of external and internal time-space is usual pagan and uttermost is a Christian myths that create more expressive form of parable and parable-parabolic content. Authors artistic trace the spiritual and regressive history of civilization and assert that biblical “heaven” and “hell” are found in the soul of the person. The common opinion of W. Golding's and V. Shevchuk's stories is an anxiety for her and for her fate.

Key words: parable, parable-parabolic content, chronotope, macro- and microcosm of the human being.

Отримано: 9.08.2015 р.

СТИХОТВОРНЫЙ БЕСТИАРИЙ: ГЕНЕЗИС, ИСТОРИЯ, ПОЭТИКА, ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ

Стихотворный бестиарий (лат. *bestia* – зверь) является системным компонентом дидактической поэзии – жанрового направления с целевой установкой на обучение, просвещение и поучительство. Он является стихотворной модификацией бестиария как метажанра, объединяющего темой животного мира жанровые формы всех литературных родов.

Сформированный в средневековье, бестиарий имеет собственную историю, развивающуюся в контексте мифологического, фольклорного и литературного опыта воображения и изображения животного мира. Основным источником европейского бестиария был 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). Будучи позднее переведенным на латынь, он использовался в средневековых аллегориях и барочных эмблемах, в том числе и литературных. При посредничестве болгарского перевода с древнегреческого (XII) «Физиолог», распространяясь с XIV в. в рукописном виде, оказал наряду с книгой «О всей твари» влияние на славянскую средневековую литературу и искусство.

Помимо него, исключительное значение для возникновения Б.с. имели 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, драматическая пародия византийского писателя XII в. Феодора Продрома «Война кошек и мышей», «Мышеида» польского писателя XVIII в. И. Красицкого и ее украинская переработка XIX в. «Жабомышепотасовка» К. Думитрашка, «Война мышей и лягушек» Дж. Леопарди (Италия, XVIII-XIX).

Из античных источников бестиария следует также назвать «О животных» Аристотеля (Древняя Греция, IV в. до н.э.), эпическую поэму «Аримасфея» одного из зачинателей европейской традиции изображения вымышленных существ Аристея из Прокопесса, «Индику» Ктесия (IV в. до н.э.) – занимательную историю Индии, где обитали волшебные твари, «Книгу достопримечательных вещей» Солина (III), «Послание Александра Аристотелю о чудесах Индии» (IV) – анонимное повествование о выдуманном походе Александра Македонского.

Появление бестиария как литературного жанра связано со средневековым (XI) латинским анонимным аллегорическим «животным эпосом» «*Ecbasis cujusdam captivi*» («Бегство узника»), инициировавшим написанную элегическим дистихом юмористическую поэму 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 бестиария в европейской литературе и спровоцировала многочисленные национальные подражания, посвященные, прежде всего, одному из главных героев поэмы – лису (Ренарду): 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; «Рейнард Лис» У. Кекстона (Англия, XV); «Новая песня Рейнтъ-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 «*Prosopopoia*, или Сказка матушки Хабберд» Э. Спенсера (Англия, XVI), немецкая поэма XV в. «Рейнеке-лис», обработанная Й.В. Гете (Германия, XVIII-XIX) в 1793 г. («Райнеке-Фукс»), его польская версия Н. Смажевского («Лис Микита»), повлиявшая на создание украинского «Лиса Микиты» И. Франко (XIX-XX) и т.д. вплоть до «Скандальных приключений Райнеке-Фука» (1945) американского писателя Г. Оуэна.

Литературный бестиарий Средневековья представленный прозаической поучительной (адаба) «Книгой о животных» арабского писателя Абу Осман ибн-Бахра (VIII-IX), известного под именем аль-Джахиз, анонимной прозаической «Книгой о зверях и чудовищах» (IX), сатирической, написанной элегическим дистихом, поэмой Нигелла Вирекера «Зерцало глупцов» (XII), использующей мотивы «животного эпоса», религиозно-дидактическими «Бестиарием» Филиппа Таонского, введшего термин «бестиарий» (XII) и «Божественным Бестиарием» Гильема ле Клерка (XIII), прозаическим «Бестиарием любви» Ришара де Фурниваля (XIII) и его тематическим двойником – анонимным «Рифмованным бестиарием любви» (XIII), мистической поэмой персидского поэта-суфия XII-XIII вв. Фариды ун-Дин Аттара «Язык птиц», прозаическим «Бестиарием»

Пьера из Бове (Франция, XIII), энциклопедией «О природе вещей» Фомы из Кантимпрэ (XIII), византийской поэмой «О свойствах животных» Мануила Фила (XIII-XIV), аллегорическим поучением короля «Новый совет» чешского поэта XIV-XV в. С. Фляшки, и т.д., а также переводными, обработанными и оригинальными сборниками басен, к примеру, «Эзоп» Марии Французской (Франция, XII-XIII) и «Послание о животных» (с арабского, на иврите «Иггерет ба' алей хаим») провансальца Калонимоса бен Калонимоса (XIII-XIV), «Жаба», «Комар», «Слон» из «Собранья стихов на родном языке, сложенных в годы Великой добродетели», сочиненных Ле Тхань Тонгом и др. (Вьетнам, XV).

Собственно, на этом история bestiaria как дидактического жанра завершается, тем не менее, bestiariaльная традиция, в частности, стихотворная, продолжается: «Тигр» У. Блейка (Англия, XVIII-XIX), «Кот» Ш. Бодлера (Франция, XIX), «Ворон» Э. По (США, XIX), «Ворон» Г. Гезелле (Нидерланды, XIX), «Гризли» и «Койот» Ф. Брет Гарта (США, XIX-XX). В конце XIX – начале XXI вв. жанр представлен в творчестве французских поэтов Г. Аполлинера («Бестиарий, или Кортеж Орфея», сборник из 30 стихотворных подписей к гравюрам Р. Дюфи), К. Руа (детские «Две мышки», «В защиту крокодилов», «Четыре котенка» и др.) и М. Роллины («Кот», «Зайчик», «Бабочки», «Соловей», «Змея» и др.), английского писателя Д.-Г. Лоуренса (стихотворный сборник «Птицы, звери и цветы») и поэтов-соотечественников К.С. Люиса (стихотворение «Говорит Дракон» из книги «Другой путь паломника») и Э.В. Рью («Единорог»), немецких поэтов Г. Гейма («Обезьяна») и Ю. Штеттенхайма («Из мира животных»), американского поэта Р.С. Хиллера («Летучие мыши», «Термиты») и англо-американского Т.-С. Элиота (цикл-книга «Практическое котеведение»), колумбийского поэта Г. Валенсия («Верблюды») и чилийского П. Неруды («Зверинец», книга «Птицы Чили»), украинской поэтессы М. Кияновской (венки сонетов «Бестиарий») и канадской Р. Ланье («Лягушки»), японского поэта Такамура Котаро (сборник «Бестиарий») и русской поэтессы Франции Алины Диём (цикл «Бабочки»), а также В. Хлебникова (поэма «Зверинец»), М. Цветаевой («Кошки»), Саши Чёрного (цикл «Фокс», «Щенок»), Н. Заболоцкого (поэма в гекзаметрах «Птицы»), М. Зенкевича («Смерть лося», «Мамонт» и др.), В. Сосноры («Мухи»), Б. Заходера («Памяти моего пса»), С. Соложенкиной («Что с прапраматью делать, даже справившись с нервами?» – о бабочках), В. Ковенацкого («Кошачий сонет»), М. Пахомовой («Исповедь на коротком поводке»), детская (абсурдистская) книга А. Цветкова «Бестиарий» и одноименная А. Добрынина и т.д.

Стилистика исключительно богата. Помимо традиционной описательной техники используются форма персонального монолога: диптих «Песня собак» и «Песня волков» Ш. Петефи (Венгрия, XIX), «Арапкина молитва» (бурлескная стилизация) Саши Чёрного, «Горный сурок» Р. Фроста (США, XIX-XX), «Говорит Дракон» англо-ирландского писателя XIX–XX вв. К. С. Люиса, «Я – Фиделька, собачка нежная» Ф. Сологуба (Россия, XIX-XX); диалога: «Две собаки» П. Вяземского (Россия, XVIII-XIX), «Беседовали кони» Д. Олтона (Англия, XX), «Смертный стон разбудил тишину...» А. Кузнецова – между мухой и поэтом, детское стихотворение современного белорусского поэта А. Старинчика «Бегемотик»; полилога: «Сова и кошка» Э. Лира (Англия, XIX); монологического обращения к животному: «Ко псам» Я.А. Морштына (Польша, XVII), «Снегирь» Н. Львова (Россия, XVIII-XIX), «Моей собаке Ньебле» Р. Альберти (Испания, XX), «Памяти моего пса» Б. Заходера (Россия, XX), «Сверчок» современного русского поэта Ю. Кублановского; а также – композиционное утроение (градация): «Три птицы» Ф. Рюккерта (Германия, XVIII–XIX); словесная игра, к примеру, в текстах русских поэтов XX-XXI вв.: цикл тавтограмм «Злые зоо-хокку» А. Кондратова, детские скороговорки с использованием тавтограмм («Про борова, бобра и про боровика», «Про жука», «Про леща», «Про щуку» Адель Василлой, цикл стихотворных палиндромов «Тигр», «Гиена», «Удав» и др. Б. Гольдштейна, «изостихи» («Бой петухов А. Вознесенского») и визуальная строфа («Муха», «Бабочка» И. Бродского).

Следует отличать собственно bestiaria как жанр описательной, в частности, дидактической поэзии от bestiariaльного материала, широко применяемого в поэтической практике. Можно обозначить три основных направления литературной обработки этого материала.

Первое – жанровое. Оно включает в себе, прежде всего, формирование жанров, преимущественно, дидактической типологии, таких, как аполог, басня, притча, монгольский уг («Слово верблюжонка, разлученного с матерью» Хуульчи Сандага, XIX) и др. С большой вероятностью используется bestiariaльный материал и в таких жанрах, как литературная сказка: «Сказка о зайце и льве» аварского поэта XIX-XX вв. Г. Цадасы; загадка: «Я не рыбка и не зверь...», «Три веселых братца...» из стихотворного цикла «Сказочные загадки» современной русской поэтессы В. Хамидуллиной; анекдот: «О потерянной лошади» латинского поэта VIII-IX вв. Теодульфа; бурлеск: ирои-комическая поэма испанского поэта XVI-XVII вв. Хуана Руфо «Смерть крысы», «Похвала комару» Г. Державина (Россия, XVIII-XIX); стихотворная сатира: «Зверинец Лили» И.В. Гете, «Обезьяна на маскараде» румынского и молдавского поэта XVIII-XIX вв. Г. Асаки,

«Бал зверей» латышского поэта XIX-XX в. Э. Трейманиса-Зваргулиса, «Орлица, турухтан и те-терев» Д. Давыдова (Россия, XVIII-XIX), «Тараканище» К. Чуковского (Россия, XIX-XX); философская поэзия: даосистская поэма Цзя И «Птица смерти» (Китай, XIII-XII вв. до н.э.); ироническая и юмористическая поэзия («Комар фон Долгоногер и Жук де Толстопуз», «Мистер и Миссис Воробей», «Хор пеликанов», «Дети Киски и Филина» и др. Э. Лира; «Из мира животных» Ю. Штеттенхайма, «Сенбернар» Д. фон Лилиенкрона (Германия, XIX-XX), «Бульдог и таксик» Д. Хармса (Россия, XX).

Нередко bestiарный материал структурируется в стихотворном рассказе: «Собачий хвост» Г. Сакса; немецком шпруге: «О животных, с описанием их породы и свойств» Г. Сакса; стихотворной эпиграмме: «О соловье» Ф. Логау (Германия, XVII), «Собрание насекомых» А. Пушкина (Россия, XVIII-XIX); может стать предметом жанровой рефлексии пасквиля: поэма Овидия «Ибис» (Древний Рим, I в. до н.э. – I в.н.э.); баллады: сатирическая «Баллада» Э. Дешана (Франция, XIV-XV), «Баллада о зеленых ящерицах», «Баллада о Царице-Мурашке» М. Роллины, «Баллада о псе Александра Македонского» В. Сосноры; вилланели: «Воробушек», «Зимородок» М. Роллины; сонета: «Кошка» Ш. Бодлера, «Сонет сэру Бобу» с посвящением «Псу легкомысленной женщины, чистокровному английскому сеттеру» Т. Корбьера (Франция, XIX), «Кошачий сонет» современного русского поэта В. Ковенацкого; канцоны: «Послушайте же, что со мной случилось» средневекового итальянского поэта Ингельфреди; оды: «На кузничка. Ода XLIII» Н. Львова, «Ода ящерице», «Ода пчеле» П. Неруды; псогоса (хулы): «Москиту» Ж.Ф. де Андраде (Португалия, XVII); комплянты («Жалоба на мух и блох» армянского поэта XVII в. Степаноса Токатци; проклятия: «Пятая шалость» П. Ронсара (Франция, XVI); эпитафии: «Эпитафия» латинского поэта IX в. Седуллия Скотта; надписи: эпиграмматическая «Надпись к сочинениям Г. ***» Д. Давыдова; экфразы: «Золотой фазан» О. Анжелье (Франция, XIX-XX); миниатюры: шуточные «Кит», «Слон», «Удав» и др. Х. Беллока (Англия, XIX-XX), «Корова», «Муравей» и др. О. Нэша (США, XX); танка («Беленькая собака...» И. Такубоку (Япония, XIX-XX); грегери: «Пчелы», «Шмель» и др. Х.Х. Таблады (Мексика, XIX-XX). Bestiарный мотив формирует и некоторые национальные жанры, к примеру, таджикский фараснаме («книга о конях»): дидактическая поэма Фахриддина Али Сафи «Фараснаме» (XVI), маснави (поэма) Мирзо Абдулькадыра Бедия «Фараснаме» (XVII-XVIII) и т.д.; Йоун Арасон (XVI) создает «лошадиную строфу» (стихотворение о лошади), ставшую традиционной в исландской поэзии.

Второе направление – традиционализация bestiарных образов и мотивов. К примеру, поэтический образ лебедя: «Мелодии жизни» А.В. Шлегеля (Германия, XVIII-XIX), «Лебедь» Ш. Бодлера, «Лебедь» И.Л. Рунеберга (Финляндия, XIX), «Лебедь» А. Розенбаха (Бельгия, XIX), «Песнь лебедя над вересковой пустошью» С. Торстейссона (Исландия, XIX), «Лебеди» Р. Дарио (Никарагуа, XIX-XX), «Лебедь» Р.-М. Рильке (Австрия, XIX-XX), «Леда и Лебедь» У.Б. Йейтса (Ирландия, XIX-XX), «Лебеди плавают», «Лебедь» украинского поэта XIX-XX вв. О. Олеся, «Лебедь» А. Дельмиры (Уругвай, XIX-XX), «Дикий лебедь» А. Эренштейна (Австрия, XX), «Лебедю, убившему танк» Т. Лийва (Эстония, XX); одноименные стихотворения русских поэтов XVIII-XX вв. («Лебедь» Г. Державина, В. Бенедиктова, Ф. Тютчева, К. Бальмонта, Г. Кружкова, «Лебедь в зоопарке» Н. Заболоцкого и др.).

Третье направление репрезентации bestiарного материала – поэтика произведения, к основным вариантам которой относятся:

1. Его метафоризация: «любовные bestiарии» средневековых французских труверов, таджикские «Кот и мышь» Убайда Закани (XII-XIII) и «Слово о тварях» Саидо Насафи (XVII-XVIII), поэма-травелог узбекского поэта XV в. Алишера Навои «Язык птиц», «Песня вола» Кима Сисыпа (Корея, XV); стихотворный цикл «Зверинец» М. Рея (Польша, XVI), «Лань» Ф. де ла Торе (Испания, XVI), «Зверинец Лили» Й.-В. Гете, «Улитка» Дж. Джустини (Италия, XIX), «Мерани» грузинского поэта XIX в. Н. Бараташвили, «Единорог» Э.В. Рью (Англия, XIX-XX), иносказательная поэма «Верблюды» Г. Валенсии (Колумбия, XIX-XX), философская поэма современного таджикского поэта Салимшо Халимшо «Белая лошадь»; а также в русской поэзии XX в. – «Конь блед» В. Брюсова, «Песня о Буревестнике» М. Горького, «В тот вечер возле нашего огня» И. Бродского, «Вороны» Ю. Арабова.

2. Использование в тропах, в частности, играющих роль композиционных фигур, к примеру, в стихотворениях-сравнениях («Дятел» корейского поэта XV в. Кима Сисыпа, одноименное стихотворение «Мотылек» французского поэта XVIII-XIX в. А. Ламартина, русских Ф. Глинки, К. Павловой, XIX), в зоометафорах («На землю упавший слон...» трубадура Ригаута де Барбьеу, XII), в развернутых стихотворных уподоблениях («Улитка» Р. Лавлейса, Англия, XVII; «Жаворонок» П.Б. Шелли, Англия, XIX; «Мухи» А. Апухтина, Россия, XIX; «Пчелы. Мои желания – взлетающие пчелы...» армянского поэта XIX-XX вв. М. Мецаренца; «Если бы», «Слон и муха», «Собачий вальс» Н. Агнивцева, Россия, XIX-XX; «Собаки» У.Д. Смита, США, XX; «Во-

роны» Р. Ланье; «Молодая львица, любовь» Н. Стэнеску, Румыния, XX; «Ехидна» современного украинского поэта Ю. Андруховича, в *нанизывании сравнений* («Ворона» Дж. Топырчану, Румыния, XIX-XX в.).

3. Остраннение, а именно, восприятие человеческой жизни животным – персонифицированным рассказчиком: «Две собаки» шотландского поэта XVIII в. Р. Бернса в форме персонажного диалога, стихотворный «Дневник церковной мыши» английского поэта XX в. Д. Бетжемена¹.

Встречаются примеры использования бестиарийных мотивов в разработке литературной тематики: сатирическая поэма английского поэта XVII-XVIII вв. А. Поупа «Дунсиада» («Глупиада»), высмеивающая современных автору коллег по ремеслу; «Жаворонок» русского поэта XVIII-XIX в. С. Раича (уподобление поэта птице), стихотворение французского поэта XX в. Ж. Шарпантро «Ковчег, или Искусство поэзии», в котором соотносятся имена поэтов-соотечественников с характерными для их творчества образами животных, птиц и насекомых, книга-реквием, посвященная персидскому коту, «Персидские письма, или Вторая часть книги “Смерть трагедии”», выходящая первой» современного русского поэта И. Кутика.

Примечания

- 1 Аналогичные и собственные формы использования бестиарийного материала характерны для поэтики прозы. Метафоризация: гуигнгны в «Путешествии Гулливера» Дж. Свифта (Англия, XVII–XVIII), «Коняга» М. Салтыкова-Щедрина (Россия, XIX), «Война с саламандрами» К. Чапека (Чехия, XIX-XX), «Чума» А. Камю, «Планета обезьян» П. Буля (Франция, XX); участие в сюжетной и персонажной метаморфозе: «Золотой осел» Апулея (Древний Рим, II), «Превращение» Ф. Кафки, «Локис» С. Цвейга (Австрия, XIX-XX), «Собачье сердце» М. Булгакова, «Обыкновенное чудо» Е. Шварца (Россия, XX); сюжетный параллелизм: в романах «Возвращение на круги своя» молдавского писателя XX-XXI в. И. Друцэ, «Плаха» киргизского прозаика XX-XXI в. Ч. Айтматова; повествовательные сравнения, к примеру, гости на балу, как «мухи на рафинаде», в «Мертвых душах» Н. Гоголя (Россия, XIX), «Москва-улей» при отступлении русских из столицы в 1812 г. в «Войне и мире» Л. Толстого (Россия, XIX-XX), уподобление человеческой жизни муравьиной суете в «Обломове» И. Гончарова (Россия, XIX); остраннение, а именно, восприятие человеческой жизни животным – персонифицированным рассказчиком: «Записки кота Мура» Э.Т.А. Гофмана (Германия, XVIII-XIX), «Холстомер» Л. Толстого, «Дневник Фокса Микки» Саши Черного, «Флаш» В. Вульф (Англия, XIX-XX), «Лошадь в городе» Ж. Пелегри (Франция, XX-XXI), «История мира за 10 ½ глав» современного английского писателя Дж. Барнса.

Анотація. Словникова стаття репрезентує жанр віршованого бестіарію. Простежується його походження і європейська історія, виявляється його відмінність від жанрового, компаративного та поетологічного використання бестіаріального матеріалу. Особлива увага приділяється його зв'язкам з іншими жанровими формами.

Ключові слова: жанр, віршований бестіарій, дидактична поезія.

Summary. The dictionary entry represents one of the most developed genre of didactic narrative typology – bestiary, in particular its poetic modification. It includes the origin and the European history of the genre, the classification of its main figures of speech and composition (gradation, monologue, dialogue, polylogue). The author distinguishes the bestiary itself from the genre, comparative and poetic usage of bestiary material in literary practice. In particular the author notes semantic and compositional methods and techniques of working with this material (metaphorization, likening, detailed comparisons, defamiliarization), finds facts of stylistic games with bestiary motifs (tautogram, palindrome, visual poetry), compares the poetic bestiary with a prosaic one.

Special attention is paid to its diverse (thematic, stylistic and functional) relations with other genre forms of world poetry (apologue, fable, parable; anecdote, burlesque, mystery, poetic fairy tale, a satire and a story, lampoon, shpruh, epigram; ballad, villanelle, complainte, ode, sonnet, tongue-twister, travelogue, ekphrasis, epitaph; philosophical, ironic and comic poetry). The genre presented by the diversity of its thematic realizations and its verse extent – from miniature to large samples (poem, cycle, book). For the analytical description of the genre the author takes the poetic bestiary of many national world literatures.

Key words: genre, poetic bestiary, didactic poetry.

Отримано: 5.07.2015 р.

ИРОНИЯ В ПОЭМЕ АЛЕКСАНДРА БЛОКА «ДВЕНАДЦАТЬ»

Проблема иронии, вне сомнения, самая прельстительная из всех существующих проблем.

Т. Манн

Ирония восстанавливает то, что разрушил пафос.

С. Лец

Ирония входит в число «нескольких основных слов культуры, у каких всякий раз есть своя история» [18, 263]. «Своя история» этого понятия есть и у поэзии русского модернизма. Как одна из констант художественного сознания Серебряного века, ирония не только определяет картину мира многих авторов, но и является предметом их научной рефлексии. Творчество Александра Блока в этом смысле не составляет исключения. Так, в статье «Ирония» (1908) поэт называет иронию болезнью, своего рода душевным недугом: «Ее проявления – приступы изнурительно-го смеха, который начинается с дьявольски-издевательской улыбки, с провокаторской улыбки, кончается буйством и кощунством» [1, 100]. Для творчества А. Блока характерны разнообразные формы проявления иронии. От нее не свободны даже стихи о Прекрасной Даме. При этом он с трагической искренностью констатирует свою двуликость: «Ищу защиты у Христа, / Но из под маски лицемерной / Смеются лживые уста» (стих. «Люблю высокие соборы...»). Такого рода двойственность сопровождает его всю жизнь. Пытаясь защититься иронией от «страшного мира», А. Блок приходит к неутешительному выводу: единственная защита – это художественная форма [21, 213].

Несколько слов о теоретическом аспекте проблемы. Ирония до сих пор относится к числу недостаточно изученных философско-художественных явлений, несмотря на ее междисциплинарный характер, устойчивость и распространенность в культурной парадигме. Отчасти это объясняется весьма широким смысловым диапазоном понятия и неопределенностью критериев «иронического».

Так, до сих пор не решены вопросы дефиниции иронии, отсутствуют фундаментальные монографии, посвященные системному изучению ее историко-культурных типов. Следует назвать исследования обобщающего характера, как правило, констатирующие необходимость монографического рассмотрения этой проблемы (С. Бройтман, Л. Колобаева, О. Лекманов, Р. Лейни, В. Тюпа). Несомненно заслуживают внимания немногочисленные работы, которые рассматривают функции иронии в литературе XX века в творчестве того или иного автора либо литературного направления.

Из работ междисциплинарного характера выделяется исследование И. Осиновской «Ирония и Эрос. Поэтика образного поля» [19]. Ее автором решаются методологические аспекты изучения заявленных титульных понятий. В работе проанализированы специфические способы функционирования иронии и эроса, при этом акцентированы их аисторизм и интертекстуальность. Исследователем собраны и проанализированы наиболее авторитетные источники, посвященные иронии. Их хронологический охват – от античности до современности. В этом контексте автор обращается к статье А. Блока «Ирония», однако иронию в поэме «Двенадцать» не рассматривает.

В современном литературоведении иронию изучают в разных аспектах: эстетическом, стилистическом, структурно-функциональном. Наряду с укоренившимся подходом осмысления иронии как категории комического («Ирония – наиболее характерная для русских символистов форма комического» [8, 238]), существует иная точка зрения. Ее сторонники, среди них – С. Кьеркегор, отграничивают область иронического от комического и рассматривают иронию «как отношение личности к миру» [см. об этом: 17, 318].

Это концептуальное положение получает развитие в работах последнего десятилетия. Например, в докторской диссертации Ивановой И.Н. «Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890-1910 годы)» [13] утверждается, что ирония «не является «разновидностью комического»: ее соотношение с юмором и сатирой – пересечение смысловых полей. Основная функция иронии корректирующая, ее пафос – конечное утверждение через видимое отрицание» [там же]. Иными словами, акцентируется апофатическая сущность иронии.

Сущность иронии в литературе XX века рассматривается в ее динамике от модернизма к постмодернизму. Так, в диссертации Р. Лейни прослеживается преемственность иронического мироощущения начала и конца XX века, выявляется специфика модернистской и постмодернистской иронии [16]. В последние десятилетия появляются диссертации, предмет которых – ин-

дивидуально-авторское преломление иронии как одной из стилевых доминант Серебряного века (см., например, диссертацию О. Гореловой «Александр Вертинский и ироническая поэзия Серебряного века») [10].

Литературоведы конкретизируют и дополняют уже существующие параметры историко-культурных типов иронии. Так, концептуализируя понятие «модернистская ирония», И. Иванова отделяет его от иронии романтической и экзистенциальной, несмотря на их генетическую и семантическую близость, и усматривает преемственность с иронией постмодернистской. По мнению ученого, от предшествующих типов иронии модернистская отличается прежде всего «изменением картины мира и концепции личности, снятием оппозиций, размыванием границ, уничтожением полюсов или их взаимопереходностью. Ощущая великий сдвиг, разлом, грядущий Апокалипсис, человек утрачивал привычную уверенность и укорененность в бытии, свойственную классической картине мира, поддерживаемой реализмом XIX века, и пытался вновь обрести незыблемые ценности, но уже пройдя через искус иронии» [13].

Если первая часть высказывания не вызывает возражений, то со второй можно поспорить. Едва ли, пройдя через «искус» иронии с ее амбивалентной природой, последовательный ироник сможет вновь обрести «незыблемые ценности». Об этом написано в работах С. Кьеркегора и его последователей, эта особенность отражена в иронии Блока.

Как представляется, в творчестве и мировосприятии А. Блока наблюдается движение от романтической иронии к сократовской, доминанта которой – самодовлеющее отрицание как единственная истина. Для последовательного ироника, а именно таким является А. Блок, не существует разницы между тьмой и светом, Христом и антихристом, Беатриче и Недотыкомкой. Ведь «перед лицом проклятой иронии – всё равно...: добро и зло, ясное небо и вонючая яма... Всё смешано, как в кабаке и мгле... всё обезлично, всё «обещено», всё – всё равно» [1, 101]. Классик этой темы С. Кьеркегор считает показательным такой тип иронии для периодов упадка и переходных моментов истории; она служит одним из признаков исторической перемены: «Для иронического субъекта данная действительность утратила свою ценность. Она для него – несовершенная форма, которая повсюду стесняет. Но, с другой стороны, новым он не обладает. Он знает только, что нынешнее не соответствует идеалу» [15, 180]. Такой переломный исторический момент отражен в поэме «Двенадцать». Стихия, которой поэт, по его словам, в январе 1918 года «в последний раз отдался не менее слепо, чем в январе 1907 или марте 1914» [3, 377] исчерпала себя. В «короткой поре революционного циклона» не оказалось (да и не могло быть по определению) преобразующего начала, будущее закрыто снежной завесой.

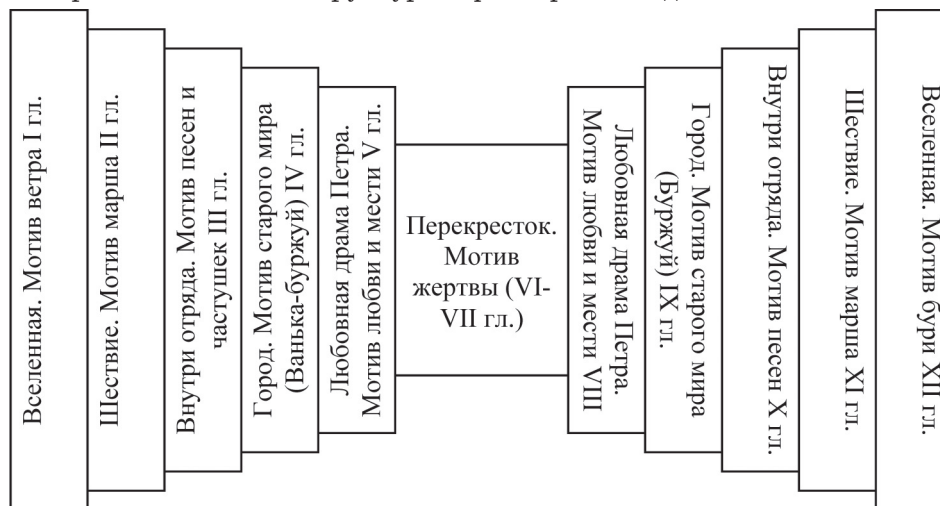
Как известно, отличительным признаком иронии является двойной смысл. Такой же двойной смысл извлекается из поэмы с момента ее опубликования в марте 1918 года и по сей день. Так, одна из публикаций носит красноречивое название: «Две концепции в поэме А. Блока «Двенадцать». Авторы названных работ интерпретируют один и тот же текст с точностью до наоборот [11, 791-793].

Вместе с тем, если принять иронию как основу блоковского мировосприятия, то можно отыскать некий синтез по отношению к тезису и антитезису («упрек или защита революции определяет пафос поэмы»), поскольку ирония является единственной формой свободного взгляда на действительность и героя. Подобно представителям иных восточных философий, про любой позитивный принцип он может лишь сказать: не то и не то. Он не удовлетворен ни одним из них и отрицает оба, не имея ничего лучшего. Осознание такой коллизии наполняет его горечью, но честность не позволяет довольствоваться компромиссом. «Ирония как отрицание есть не истина, а путь», – пишет С. Кьеркегор, обосновавший трагическое представление об иронии. Это этап развития, а не его конечный результат. Ироническому мировидению, осознающему эти противоречия, чужды предпочтения, поскольку его позиция – медиальная. В силу сказанного далеко не прост вопрос об авторской позиции в поэме А. Блока «Двенадцать».

В обширной литературе о «Двенадцати» проблема авторской позиции не решена и даже понастоящему не поставлена. Бытует мнение, что многое из того, что изображено и сказано в поэме, исходит не столько от автора, сколько от жизни, от эпохи, в отношении которой поэт выступает как свидетель, воспроизводящий услышанное и увиденное им в формах, адекватных самой действительности. И это на самом деле так, поскольку «писатель-ироник дистанцируется от текста – от своего собственного произведения и старается занять по отношению к нему позицию наблюдателя» [19, 79]. Тем не менее дешифровка «скрытого смысла» на сюжетно-композиционном, образном и стилевом уровнях текста позволяет выявить авторскую позицию.

В этом плане интересны наблюдения над композицией поэмы (известно, что Блок считал ее циклом). Рассматривая особенности ее построения, Е. Эткинд указывает на четкую симметрию в пространственной структуре, на чередование литературных родов (эпос – лирика – драма – лирика – эпос), на кольцевую организацию произведения. При этом он вполне справедливо утверждает

ет, что композиция поэмы усложняется, не утрачивая симметрии [23, 122-125]. Если продолжить наблюдения над текстом и выделить доминирующие мотивы, то можно отчетливо увидеть зеркальность в построении поэмы. Ее структура зафиксирована в данной схеме:



Обращает внимание парность главок: например, I коррелирует последней – двенадцатой, главак II – одиннадцатой т.д. Не образуют пары лишь центральные VI – VII главы, названные нами условно «Перекресток». Являясь кульминацией, они как бы соединяют две зеркальные части композиционной структуры. Это позволяет утверждать, что в основе композиции поэмы Блока «Двенадцать» – структурный палиндром.

В начале XX века «перевертни» (палиндромы) привлекают представителей различных стилевых течений. По наблюдению С. Бирюкова, «палиндром – такая реально-магическая форма, которая непременно возникает, возрождается на сломе времени, стараясь скрепить его. Обратимость и реверс здесь уже осознаются» [7]. Причем палиндромы проникают как в элитарную, так и в низовую культуру.

Интерес символистов к низовой городской культуре общеизвестен [20, 154]. А. Блок не мог не знать о перевертышах – балаганной потехе на русских базарах и ярмарках. По-видимому, в поэме «Двенадцать» автор тоже вступает в ироническую игру с читателем: прочтешь по-одному – защита революции; прочтешь по-другому – ее осуждение. «Так мне угодно, ибо я пьян. А с пьяного человека – что спрашивается? Пьян иронией, смехом, как водкой» [1, 101]. В «ироническом опьянении» теряются четкие ориентиры добра и зла, тьмы и света, поскольку игра и ирония помещают субъекта в свободный имморальный мир.

Существует еще одна тонкость, связанная с перевертнем. В палиндроме (букв. с греч. – бегущий обратно, возвращающийся) центральная буква чаще всего общая, а на ней *все держится* [20, 161]. В поэме такое «палиндромное» построение не лишено символического значения. Ведь именно в центральных двух главах – VI-VII возникает мотив жертвы. Под колеса истории – случайно – попадает ни в чем не повинная Катюшка-блудница.

Но мотив жертвы не исчерпывается лишь этим образом. Жертвенное начало проступает в судьбе русской дворянской интеллигенции, в позиции «кающегося дворянина» самого Блока «с его христианской, по сути, концепцией «нисхождения». Поэт готов опуститься, если надо, до уровня общей нищеты и невежества и принять на себя и боль, и даже грех непросвещенных душ [21, 290]. И это несмотря на то, что Блок предчувствует, как русская тройка («с чудным звоном колокольчика») раздавит русскую интеллигенцию, которая бросается «прямо под ноги бешеной тройке на верную гибель». Усмешка мужика, которую видит барин с высоты несущегося экипажа, не сулит ему ничего хорошего. «Интеллигенты так не смеются, несмотря на то, что знают, кажется, все виды смеха..., но перед усмешкой мужика... умрет мгновенно всякий наш смех, и нам станет не по себе» [4, 109]. Так заявляет о себе еще один тип иронии, характерной для Блока – иронии трагической.

В поэтике иронии особую роль играет «редуцированный карнавальский смех» [6, 155], ярким выражением которого является, по М. Бахтину, сократовская ирония. В поэме «Двенадцать» карнавал посвящен подрыву старого режима, историческому моменту, когда последние становятся первыми. Как известно, в нем нет участников и зрителей – в карнавале участвуют все, а начинается он на улице. И в этом плане весьма показательна топонимика в поэме, поскольку в отличие от традиционного карнавала шествие начинается не с площади, а с перекрестка – угла Невского проспекта и Думской улицы. Здесь Блок увидел плакат «Вся власть Учредительному собранию». Это сообщает дополнительный смысл карнавалу в «Двенадцати». Во всех культурах

мира символика перекрестка олицетворяет неизвестность, азарт, выбор судьбы. В античной традиции перекресткам покровительствовала богиня смерти Геката [22, 271-272]. Так возникает еще один обертон – мистический.

Как известно, карнавал – это жизнь, выведенная из привычной колеи, мир наоборот, что в контексте революционной ситуации совпадает с пролетарским лозунгом: «Кто был никем, тот станет всем». С изменением уклада связана карнавальная «вольность» – насмешка над привычными формами этикета, ограничениями, запретами и законами. Отсюда фамильярный контакт между различными сословиями, выраженный оксюмороном – «товарищ поп»: «*А вон и долгопольй / Сторонкой – за сугроб... / Что нынче невеселый, / Товарищ поп?*»; откровенное карнавальное слово, связанное с телесным низом: «*Катька с Ванькой занята – / Чем, чем занята?... Тра-та-та!*».

Иронический смех вызывают карнавальные мезальянсы. Так, государственный совет (Учредительное собрание) и сборище проституток объединяются общей лексемой – собрание. Образы старого мира, Святой Руси, Иисуса Христа в художественном пространстве поэмы сближаются между собой как объекты злобной агрессии «товарищей». Одновременно эти образы дискредитируются. Для Иисуса Христа, если воспринимать этот образ в традиционной христианской парадигме, таким компрометирующим знаком является «кровавый флаг». Также весьма двусмысленно выглядит на голове Спасителя «белый венчик из роз» – то ли знак дионисийства, то ли розенкрейцерства. Сближение Божественного и дьявольского происходит в единственной в русской поэзии рифме: «Пес – Христос». Наконец, «в высшей степени не традиционное и совершенно неожиданное для русской словесности соседство «бесовских» метельных столбов и находящегося именно в столбах метели образа Спасителя» [14, 51]. В поэме оригинально воплощены и такие карнавальные категории, как профанация, карнавальное кощунство, словесные перебранки, карнавальное действие увенчания-развенчания,

Ирония, как и карнавальная смех, реализуется в пародии и травестии. Как известно, эстетика символизма отнюдь не свободна от иронической игры с фундаментальными ценностями духовной культуры. А. Блок не составляет исключения. По словам И. Золотусского, «тут уже видна школа Достоевского, школа пародирования, провоцирования евангельских образов с целью проверки их подлинности» [12, 247]. Духовная подмена заявлена в образах двенадцати апостолов и Христа, начиная с названия поэмы. В поэме есть грешные апостолы (Петруха и Андруха), свой Иуда («...Ванька, сукин сын, буржуй»), шестые двенадцати, ссора между апостолами (увещевание Петрухи красногвардейцами). Апостолы не знают и не видят Мессию («идут без имени святого»). Более того, финальная стрельба по Христу начинается уже во второй главе, поскольку сопровождается отрешением от Спасителя: «*Свобода, свобода / Эх, эх, без креста*». Ироническое снижение наблюдается в антропонимах.

Пародийным является и само «благовествование» новоявленных апостолов. Они являются воплощением деструктивных сил стихии и разрушения. Им чуждо милосердие («*Что, Петруха, нос повесил / Или Катьку пожалел?*»); они разрешают себе «кровь по совести», нарушая библейское «не убий» («*Али руки не в крови / Из-за Катькиной любви*»); глумятся над убитой («*Лежи ты, падаль, на снегу*»). Так называемые апостолы нового мира откровенно кощунствуют: «*Мировой пожар в крови / Господи, благослови*». Или: «*Пальнем-ка пулей в Святую Русь / В кондовую, / В избяную / В толстозадую!*». Текстологическое сравнение канонического текста и рукописного позволяет выявить дополнительные характеристики этих образов. Обратим внимание на лексему «пальнем-ка». В рукописи было: «Сразим мы пулей Святую Русь». Но «сразим» означало бы разрушить старый мир одним выстрелом. Автор подбирает более удачное – «ударим». Но наиболее емкой и выразительной оказалась строчка: «Пальнем-ка». Во-первых, она соответствует разговорной речи красногвардейцев, а во-вторых, характеризует ценности «апостолов новой веры»: их безудержность, бесшабашность, решимость переступить через то, что раньше казалось или было святым. То есть «пальнем-ка», а дальше посмотрим, что из этого получится. Такое же настроение содержится в плясовых ритмах: «*Эх, эх без креста*» или в глумливом: «*Эх, эх, / позабавиться не грех / Запирайте этажи / Нынче будут грабежи!*». Правы литературоведы, утверждающие, что этот карнавал, сопровождаемый веселым смехом, ужасен – не дай Бог попасть в него [см.:4].

Продолжая карнавальную тему, заметим, что вместо традиционного прокалывания бурдюка, из которого льется вино, проливается кровь безобидной уличной девки. По сути, убийство не в чем неповинной «толстоморденькой Кати» и преследование в метели Христа – единственное «деяние» апостолов.

И все-таки именно в отношении к «двенадцати» наиболее ярко проявляется двойственность авторской позиции, обусловленная амбивалентной природой карнавального смеха. Как представляется, наиболее ярко она воплощена в обряде увенчания / развенчания. С одной стороны, они преступники – «*на спину б надо бубновый туз!*». С другой, автор признает их право на воз-

мездие, а самое главное – видит в них могильщиков прогнившей цивилизации. В качестве дополнительной аргументации обратимся к статье «Катилина», написанной Блоком в апреле 1918 года. Этот образ привлекает внимание поэта (внимательного читателя Ибсена) неслучайно. Как пишет А. Блок, Катилина – это римский революционер, который поднял знамя вооруженного восстания в Риме за шестьдесят лет до рождения Иисуса Христа. Его заслугу поэт видит в том, что он попытался разрушить старый мир и взорвать растленную цивилизацию изнутри [2, 367]. Эта цель сближает образ Катилины с образами псевдоапостолов в поэме «Двенадцать».

Недавний баловень римских львиц света и полусвета, Катилина идет во главе преступной и развратной банды «то ленивой, то торопливой походкой» [2, 85]. Показательно аллюзивное сближение образов Катилины и Петрухи: оба персонажа замедляют «торопливые шаги», в их поступи поэту видится «мятеж, восстание, фурии народного гнева» [2, 85]. В неровном, торопливом шаге обреченного, живущего и действующего в стихии, А. Блоку слышится «музыка революции». И это отнюдь не флейта, о чем с гениальной прозорливостью предупреждает поэт. Ко всему готовые, красногвардейцы безжалостно отбрасывают тех, которые, как им кажется, мешают «вдаль» идти «державным шагом». Вскоре среди них окажется и сам А. Блок. Попытка преодолеть иронию – «болезнь индивидуализма» – коллективистским началом, окрашенным в дионисийские тона, закончилась для поэта трагически.

Список использованных источников

1. Блок А. Ирония // Блок А. Собр. соч.: в 6 т. т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905-1921 / Сост. Вл. Орлова. Примеч. Б. Аверина / А. Блок. – Л.: Худ. лит., 1982. – С. 100-105.
2. Блок А. Катилина // Блок А. Собр. соч.: в 6 т. т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905-1921. / Сост. Вл. Орлова. Примеч. Б. Аверина / А. Блок. – Л.: Худ. лит., 1982. – С. 266-295
3. Блок А. Из «Записки о «Двенадцати» // Блок А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1907-1921 / Сост. и примеч. Вл. Орлова. / А. Блок. – Л.: Худ. лит., 1982. – С. 377-378
4. Блок А. Народ и интеллигенция // Блок А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905-1921 / Сост. Вл. Орлова. Примеч. Б. Аверина / А. Блок. – Л.: Худ. лит., 1982. – С. 105-116
5. Блок А. Двенадцать // Блок А. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы. 1907-1921 / Сост. и примеч. Вл. Орлова. / А. Блок. – Л.: Худ. лит., 1982. – С. 313-326
6. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин – М.: Сов. Россия, 1979. – 320 с.
7. Бирюков С. Я – доктор палиндрома [Электронный ресурс] / С. Бирюков / – Режим доступа: http://clubs.ya.ru/palindrom/replies.xml?item_no=97
8. Бройтман С.Н. Ирония // Дискурс. – Новосибирск, 2000. – №8/9. – С. 234-243
9. Гаспаров Б.М. Тема святочного карнавала в поэме Блока «Двенадцать» / Б.М. Гаспаров. Литературные лейтмотивы. – М., 1994. – С. 4-27
10. Горелова О.А. Александр Вертинский и ироническая поэзия серебряного века : Дис. ... канд. филол. наук. : спец. : 10.01.01. «Русская литература» – М., 2005. – 187 с.
11. Две концепции поэмы «Двенадцать» // Русская лит.: Большой учебный справочник. – М.: Дрофа, 1999. – С. 791-793.
12. Золотусский И. Гоголь и Блок. / И. Золотусский. – Новый мир. – 1981. – №10. – С. 244-251.
13. Иванова И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890-1910 годы): автореф. дисс.... доктора филол. наук : спец. : 10.01.01. «Русская литература» [Электронный ресурс] / И.Н.Иванова – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/tipologiya-i-evolyutsiya-ironii-v-poezii-russkogo-modernizma#ixzz3f4vvAlQU>
14. Есаулов И. Мистика в поэме «Двенадцать» А. Блока / И. Есаулов. – Литература в школе. – №5. – 1998. – С. 47-52.
15. Кьеркегор С. О понятии иронии / С. Кьеркегор // «Логос». – 1993. – №4. – С. 176-198.
16. Лейни Р.Н. Модернистская ирония как один из истоков русского постмодернизма : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 : Саратов, 2004. – 248 с.
17. Литературная энциклопедия терминов и понятий: Под ред. А. Н. Николюкина. Институт науч. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.
18. Михайлов А. Несколько тезисов о теории литературы // Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти Александра Викторовича Михайлова посвящается. – М.: Наследие, 2001. – С. 224-289
19. Осинская И.А. Ирония и Эрос. Поэтика образного поля. – М.: «Памятники исторической мысли»; «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – 208 с
20. Никитин Ю. Бегущий обратно // Загадки сфинкса / Ю. Никитин. – Донецк: Сталкер, 1998. – С. 148-168.
21. Пайман Авриил. История русского символизма. / Авриил Пайман. – М.: Республика, 1998. – 415 с.

22. Тресиддер Джек. Словарь символов. / Пер. с англ. – М.: Фанр-Пресс, 1999. – 488с.

23. Эткинд Е. «Демократия, опоясанная бурей» // Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. / Е. Эткинд. – СПб.: Максима, 1995. – С. 114-132

Анотація. Ціль статті – проаналізувати художню специфіку, типи й функції іронії в поемі Блока «Дванадцять». Виявлено, що в поемі переважає сократовська іронія, підтримана іронією трагічної. Такий тип іронії, характерний для перехідних моментів історії, визначає авторську позицію в поемі «Дванадцять». Її характерною ознакою є подвійний зміст, який реалізується на всіх рівнях структури тексту. Доведено, що в основі композиції поеми Блока «Дванадцять» – структурний паліндром, що яскраво демонструє амбівалентну позицію автора.

Виявлено, що в поезиї іронії особливу роль відіграє карнавальний сміх. У поемі оригінально втілені й такі риси карнавальності, як профанація, карнавальні блюзнірства, словесні лайки, увічання-розвінчання, карнавальні мезальянсы. Іронія, як і карнавальний сміх, реалізується в пародії й тревестії.

Ключові слова: модернізм, іронія, структурний паліндром, карнавальність, пародія, амбівалентність.

Summary. The purpose of the article is to analyze the artistic specificity, types and functions of irony in the poem “Dvenadtsat” (The Twelve) by A. Blok. Some aspects of the contemporary approaches to irony studying are considered in the paper. It is declared that the questions of the definition of irony have not been solved yet and there are not any monographs devoted to systematic study of historical and cultural types of irony. Most of the researches are aimed to reveal the functions of irony of 20th-century literature in the works by some author or literary trend. It is noted that there are some approaches to understanding irony: irony as a category of the Comic; irony as a world view; irony as a stylistic device.

It is stated in the article that Socratic irony (negation as an only truth) supported by tragic irony dominates in A. Blok’s world view. This type of irony is characteristic for transitional periods of history and it precisely describes the author’s position in “Dvenadtsat”. Its distinctive feature is a double meaning that is realized at any level of the text structure. The composition of the poem “Dvenadtsat” is proved to be based on a structural palindrome that demonstrates the ambivalent position of the author.

It is displayed that the “reduced carnival laughter” that is expressed in Socratic irony (according to M. Bakhtin) plays the special role in the poetics of irony. The duality of the author’s position determined by the ambivalent nature of carnival laughter is the most visible as regards the twelve. Such categories as profanation, carnival sacrilege, verbal squabbles, carnival performance of crowning and dethroning, carnival “liberties” and carnival mésalliances get their original embodiment in the poem. Irony and carnival laughter as well are realized in parody and travesty.

So, irony in the poem “Dvenadtsat” (The Twelve) by A. Blok is represented in different ways: it is a world view, a consciousness type, and a state of spirit in ontological aspect; it performs the structure-forming function and is used as a stylistic device.

Key words: modernism, irony, structural palindrome, carnivalesque, parody, ambivalence.

Отримано: 11.07.2015 р.

УДК 82-311.2

Йовдий В.Я.

«ЛИШНИЕ ЛЮДИ» ПАНАИТА ИСТРАТИ

Имя французского писателя румынского происхождения Панаита Истрати (1884–1935) неизвестно отечественному читателю. Между тем в антологии КРА он назван в числе двадцати пяти лучших французских прозаиков XX века, будучи при этом, вероятно, самым «нефранцузским» художником, поскольку его творчество находилось вне французской литературной традиции и не подвергалось французскому литературному влиянию.

Творчество Истрати развивалось необыкновенно динамично: за небольшой период (с 1923 г. до конца жизни) им было написано восемь книг. Первая – «Кира Киралина» (1923) – имела огромный успех и об Истрати заговорили как о литературном открытии. Французского читателя заинтересовала тематика произведений румынского «француза» и нетипичная для французской литературы своеобразная сказовая манера повествования, в основе которой подлинные откровенные свидетельства самого автора.

Панаит Истрати пришёл в литературу сложившимся человеком, за плечами которого был чрезвычайно тяжёлый жизненный опыт, полный трагических переживаний, обогативших творческое сознание художника: «Мне было суждено на моем жизненном пути воспевать судороги голода, холодные ночи, проведенные без крова, под открытым небом, блох, подбираемых со всех скамеек, страдания побежденных жизнью людей», – писал Истрати в своей автобиографии [1]. Черпая свои сюжеты, подобно Горькому, из низов современного общества (Ромен Роллан называл Истрати «балканским Горьким»), он изобразил типы румынского общества «из низов»: «Я испробовал все ремесла, на которые способен человек, вынужденный зарабатывать свой хлеб. В Египте и в Малой Азии, в Греции и в Италии, во Франции и в Швейцарии, повсюду я принимал то, что мне предлагали: грузчик на вокзалах и в портах, подручный на верфях, лакей в гостиницах, кухонный мальчик в ресторанах, гарсон в пивных, кузнец, сеятель ... телеграфных столбов, землекоп, наклейщик афиш, фигурант в цирковых пантомимах, шофер сельскохозяйственного трактора, аптекарский ученик, пильщик, газетный экспедитор, странствующий фотограф и т.д.» [1]. Пройдя необыкновенно трудную школу жизни «босяка», бродяги, десятилетиями скитавшегося по странам мира, Истрати факты собственного жизненного опыта и многолетние впечатления сделал основой своих произведений, а «сражение со своей судьбой» – главной темой творчества, в котором доминировали два, казалось бы, исключаящих друг друга лейтмотива: бунтарства и этицизма. Столь противоречивое соединение, тем не менее, было органично для мировосприятия самого Панаита Истрати. Двойственная природа бунтаря, протестанта и, одновременно, непротестанца ярко проявилась и в литературном творчестве писателя.

Главными героями истратевских произведений были деклассированные элементы или представители крестьянского сословия (в том числе и крестьянские бунтари-гайдуки). Как и сам Истрати, его герои не приемлют капиталистическую действительность, открыто восстают против социальной несправедливости, однако при этом этот бунт бесплоден, поскольку обращён не на преодоление несправедливости, а на отказ от действительности. Истратевские бунтари, как и сам автор, пытаются разрешить глубочайшие социальные противоречия в пределах собственной индивидуальности. Бунт становится самоцелью, бунтом ради бунта.

Мотивы бесплодного восстания, трагические и неопределённые противоречия, ведущие в тупик, своеобразно преломляются в образах истратевских бунтарей, которые являются яркими представителями «лишних людей», близкого самому Панаиту Истрати человеческого типа, к которому, вероятно, относился и сам писатель. Эти герои во многом и определяют глубинную семантику произведений писателя, поскольку являются «сюжетообразующими» героями (по терминологии Ю.М. Лотмана): «Поэтика сюжета в романе – это в значительной мере поэтика героя, поскольку определенный тип героя связан с определенным же сюжетом» [2, 714].

Таких героев можно выделить «в класс» по наличию общих признаков, закреплённых за ними генетически: им свойственно общее начало (инвариант), культурные первоосновы, сходные характеристики. Общие «качества» подобных героев стали основанием типологической «длинной линии» «лишний человек», которая и по сей день является наиболее часто употребляемым типологическим определением центрального героя русской классической литературы. По наблюдению А.А. Фаустова, в этом литературном типе выделяется несколько постоянных модусов значений: чужой в окружающей среде; «сверхштатный», лишенный места и замкнутый в себе; «отвлеченный человек»; беспочвенный; человек, лишенный на земле своего места [3, 66]. Все эти качества в полной мере обнаруживаются в образах истратевских «лишних людей»: Кодине («Кодин»), Кире-Николе («Кира Киралина»), Дими, Ангеле («Дядя Ангел»), гайдуках («Представление гайдуков»).

В связи с проблемой сюжетообразующих героев, обратим внимание на характерный для Истрати приём – образ «раздвоенного» героя: персонажи румынского писателя всегда являются продолжением друг друга: если какая-либо тенденция намечается в одном из них, она обязательно будет продолжена в другом. По сути, истратевские персонажи являются вариантами одного образа (одного инварианта). Таковы Кодин и его «продолжение» – Кир-Никола, дядя Дими и дядя Ангел.

В повести «Кодин», которая написана как автобиографический рассказ (повествование ведётся от имени Адриана Зограффи – «авторская маска» Истрати), в центре повествования образ Кодина, который подан автором как романтический герой. Речь идёт не только о преувеличенной масштабности образа, подчёркнутой патетичности, красочности, но и в попытке автора поднять своего героя над действительностью, создать героический ореол.

Кодин – богатырь порта и убийца, один из наиболее ярких образов, созданных Истрати. Это яркая мощная индивидуальность, энергичный, волевой, активный герой. Он выделяется не только своим гигантским ростом и умением работать, своей силой в драках и биографией каторжанина, но и своим умом и выдержкой, которая определялась «бывальными» людьми в таких словах:

«никто не сумеет спороть живот или проткнуть сердце с большей ловкостью, чем Кодин» [3, 34]. Кодин не только не приемлет современную действительность, не приемлет само общество и цивилизацию как организованную систему лжи и насилия. Создаётся впечатление, что автор, протестующий против социальной действительности, создаёт образ, который не только является проводником авторских устремлений, но и служит своеобразным романтическим дополнением к реальной действительности. Однако выясняется, что действительность победила, а стихийный бунтарь Кодин превратился в «лишнего человека», даже в человека «с трещинкой». Волевой Кодин вдруг предстаёт перед читателем как «человек с отравленной кровью», сомневающийся, разочарованный, бездействующий, не нашедший своего места в жизни герой. Горькие признания превращают героического протестанта в беспощадного мятущегося искателя. Правда жизни, свойственная Истрати-художнику, привела его к непроизвольному разоблачению своего героя.

Своеобразным «продолжением» образа убийцы Кодина является добрый булочник Кир-Никола. Он также не верит в «прекрасное и истинное», потому что оно служит только богачам и эгоистам, не верит книгам, потому что они лгут и не отвечают реальности «серьёзной» жизни. В отличие от Кодина, который всё же способен на протест, Кир-Никола покорный, законопослушный и разочарованный герой, мечтающий «быть братом всех людей» и при этом «всюду лишний», не способный на любой протест, вполне приспособившейся к своему положению. Здесь обращает внимание авторская точка зрения: романтические краски, которые использует Истрати в изображении бунтаря Кодина сменяются реалистическим, бытовым, даже приземлённым изображением Кира-Никола. Повествование о герое дополняется собственными авторскими этико-философскими рассуждениями. Здесь писатель прибегает к усложнению нарративного приёма: его мысли представляют собой рефрен, сопровождающий рассказ. Создавая романтический образ бунтаря-отрицателя, Истрати одновременно погрязает своего героя в этическую рефлексию, нивелирует его протестный пафос, изображая героя как сомневающегося непротестивца.

Герои Истрати – мятущиеся одиночки с мелкобуржуазными корнями, ищущие смысла жизни и всегда оказывающиеся «лишними людьми» на обочине жизни.

Кодин и Кир-Никола вынуждены искать счастье в городе, а их «отцы» продолжают жить в нищей румынской деревне. Дими и Ангел представляют собой старшее поколение таких персонажей, как Кодин и Кир-Никола (повести «Ночь на болотах», «Дядя Ангел»).

Среди деревенской нищеты выделяется дядя Дими, задавленный нуждой бедняк, жизнь которого «была сущей кабалой, хотя и считалась свободной» [3, 28]. Дими отчаянно борется с бедностью, однако он стоит на грани разорения, его обескровленное хозяйство не имеет шансов выжить в сложившихся кризисных условиях, поэтому герой обречён. Рано или поздно он будет выбит из крестьянской колеи и пополнит отряд деклассированных элементов, а его дети, вероятно, станут такими же бунтарями, как Кодин. «Продолжением» Дими является образ ещё одного «лишнего человека» – дяди Ангела. В повести показана последовательность деградации героя, которая является следствием трагедии хозяйственного упадка. Панаит Истради последовательно и схематично показывает деградацию героя. Вначале повествования Ангел – активный «накопитель», затем – крепкий хозяйственник, в зените расцвета. Кризис подрывает хозяйственную стабильность героя и приводит его к полному разорению, а самого Ангела превращает в пьяницу, бродягу и пессимистического философа, вполне осознающего глубину собственного падения.

Таким образом, и Дими, и Ангел представляют собой варианты одного инвариантного образа. Оба являются представителями разоряющегося крестьянства, которое порождало гайдуков, «босяков», бродяг. Выбитые из привычной колеи крестьянского уклада, вынужденные искать счастье в городе, подобные герои пополняли армию бунтарей и деклассированных элементов, превращаясь в лишних людей.

Список использованных источников

1. Истрати П. Автобиография : [Электронный ресурс] / П. Истрати. – Режим доступа : <http://enews.md/articles/view/1329/>
2. Истрати П. Дядя Ангел. Рассказы / Панаит Истрати / пер. О.М. Новиковой; под ред. И.А. Новикова. – М. – Л. : ГИЗ, 1926. – 246 с.
3. Истрати П. Кодин / Панаит Истрати / пер. Вл. Левицкого. – Х. : Пролетарий, 1927. – 132 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. 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.

Анотація. У статті увага акцентується на сюжетоутворюючих героях Панаїта Істраті. Головними героями творів письменника були декласовані елементи та представники селян (у тому числі й бунтівники-гайдуки). Як і сам автор, його герої не приймали сучасну дійсність, відкрито виступали проти соціальної несправедливості. Проте істратівські герої намагалися соціальні протиріччя вирішувати у межах власної індивідуальності, перетворюючись у «зайвих людей» свого часу. Ці персонажі є сюжетоутворюючими героями із подібними характеристиками і спільним генетичним кодом. Саме це дає підстави розглядати їх як окремий тип («зайві люди»). Істратівські герої генетично походять від одного інваріанту і уявляють собою варіанти одного образу.

Ключові слова: герой, образ, «зайва людина», семантика, поетика.

Summary. The article is devoted to the problem of plot characters in the works of French-speaking writer of Romanian origin Panait Istrati. His own life experience and an unusual fate of the writer lies at the heart of the writer's works.

The main heroes of his works were representatives of the peasant class (including grooms-rebels) and their descendants. As Panait Istrati himself, his characters do not accept the reality of a modern open revolt against social injustice but it is not their rebellion that grows into open confrontation, it is not converted to overcome injustice or to refuse it. Heroes of Panait Istrati try to solve deep social contradictions within their own individuality and to become the «superfluous men» of their time. These characters are determined by the writer depth semantics, they are the heroes of plot with similar characteristics that allow them to allocate into a separate class within the common signs essence assigned to them genetically. The given article focuses on the basic components of the concept of «superfluous man» and its embodiment in the images of Panait Istrati.

An important feature of the Istrati's poetics of images is a «forked» hero. Characters of the Romanian writer are always the continuation of each other. Target trend in the image of one hero continues within the other. The genetic proximity of Istrati's characters suggests a single invariant for them. The author's characters are based on the same invariant and represent variants of a single image. At the same time they share some common characteristics. The most important are the following: a stranger in the environment, devoid of his place on the ground, closed, rootless character. This community can be attributed to the heroes of the works of Panait Istrati to the famous literary type of «superfluous man».

Key words: hero, the “superfluous men”, semantics, poetics.

Отримано: 24.07.2015 р.

УДК 811.112.2'27

Казимір В.О.

DER WORTSCHATZ DER UNMITTELBAREN GEGENWART (ZUM PROBLEM DER ENTWICKLUNG DER UMGANGSPRACHE)

Nach 1945 hat sich die Hochsprache (Standardsprache) immer mehr der Umgangssprache gegenüber geöffnet. Der formvollendete Stil der Dichter des 19. Jahrhunderts wurde jetzt nicht mehr als Norm gesetzt. Das zeigt sich vor allem in der gesprochenen Standardsprache, in die zunehmend umgangssprachliche Formen und landschaftliche Eigenheiten in den letzten 40 Jahren eingeflossen sind. Auch in Rundfunk, Fernsehen und Film wurde nach 1945 in eher zwangloser, salopper art und Weise gesprochen.

Dieser Artikel ist einigen Aspekten der Erforschung der lexikalischen Einheiten gewidmet, die in der deutschen Umgangssprache verwendet werden. In der Sprachwissenschaft gibt es Publikationen, die die Umgangssprache betreffen. Diese Frage wird von nächsten Forschern untersucht, wie Fleischer W., Michel G., Starke G., Sommerfeldt Karl-Ernst, Riesel E. Braun P., Drosdowski G., Henne H. und andere. In der vorliegenden Abhandlung wird die Erforschung der umgangssprachlichen Wörter weiter fortgesetzt.

Höhere Mobilität, Fremdenverkehr, Massenmedien, elektronische Datenverarbeitung, U-Musik und anderes beschleunigen heute die alltägliche Sprachentwicklung. Andererseits verlangsamten normierende Wirkungen zumal des Fernsehens und aufgelockerte Dialektgrenzen den Wandel auch etwas.

Ohnehin lehnt sich die formelle Beschreibung einer Sprache an die Umgangssprache an. Die Hochsprache nimmt Elemente aus der Umgangssprache auf und verändert ihren Sprachgebrauch ge-

gebenenfalls mit ihr, meist mit einer gewissen Verzögerung und nur zu einem geringen Teil. Anhand der lexischen Unterschiede zwischen beiden Sprachformen lassen sich oft Regeln der Entstehung von Wörtern gut beobachten, zum Beispiel wenn aus dem deutschen Wort «Lokomotive» auch in der Schriftsprache allmählich die «Lok» geworden ist. Dies ist zugleich ein Beispiel dafür, dass diese Art des Sprachwandels «chaotisch» verlaufen und die Sprache unsystematischer machen kann, denn das Wort «Lok» hätte man aussprachgerecht eigentlich «Lock» schreiben müssen.

Die Umgangssprache ist immer durch die Sprache unterschiedlicher Teile der Gesellschaft beeinflusst. Insbesondere Jugendsprache und Szenesprache nehmen Einfluss auf die Umgangssprache der folgenden Generation.

Daneben kennt man noch Sprachen, die auf spezielle Gruppen beschränkt sind und somit eine geringere Bedeutung innerhalb der Gesellschaft haben: Soldatensprache, Sportlersprache, Gefängnisprache, Bergmannssprache, Jägersprache, Fachsprachen [18].

Seit ihrem Erscheinen im 19. Jahrhundert zeigen sich die Umgangssprachen als recht «doppeltzüngige Wesen». Dass Umgangssprachen sich in einen Spannungsfeld zwischen Dialekten und Standardsprache bewegen, mal in der Nähe der Dialekte (vor allem in Großstädten), das kann man an vielen Beispielen beobachten. J. Eichhoff kommt in seinen «Wortatlas der deutschen Umgangssprachen», was die Nähe zur Standardsprache bzw. zu den Dialekten angeht, zu Unterscheidungen und Abstufungen, die ein Nord-Süd-Gefälle deutlich machen.

In der Lexikographie gehört der Begriff der Umgangssprache seit einziger Zeit zum festen Bestand der Beschreibungskategorien. Für die Wörterbuchautoren ist die Umgangssprache vor allem ein Stilphänomen, das sie mit Kategorien wie Stilschichten und Stilfärbungen erfassen und beschreiben wollen. Die Unterschiede in der Schichtung und Einschätzung der Umgangssprache sind zu erwähnen. Nachfolgend die Kurzbeschreibungen des Duden und des DDR-Wörterbuchs sind zu betrachten. Im Duden steht im Bezug auf die Umgangssprache Folgendes geschrieben: «Schicht unterhalb der normalsprachlichen Stilschicht. (...) die im alltäglichen, besonders im familiär-vertraulichen, mündlichen Verkehr der Menschen untereinander üblich ist und in Briefen verwendet wird. Sie ist aber auch häufig in der Öffentlichkeit anzutreffen und hat Eingang in die Literatur gefunden.» Im DDR-Wörterbuch steht Folgendes geschrieben: «Variante der Normalsprache, die im mündlichen Gebrauch erscheint (...). Schriftlich werden diese Wörter nur in privaten Briefen gebraucht sowie in der Literatur, um eine gewisse Vertraulichkeit auszudrücken.» Neben den Stilschichten kommen in beiden Wörterbüchern Kennzeichnungen für «Stilfärbungen» vor: «scherzhaft» (Lottofee), «abwertend» (Linksabweichler, Lockvogel), «Schimpfwort» (Lügenpeter) u.a. [2, S. 25 – 27.].

Im Varietätenfeld fallen der Umgangssprache Aufgaben und Leistungen zu, die andere Varietäten offenbar nicht oder nur unzureichend erfüllen können. Von Sprachstilen der Wissenschaft und der Öffentlichkeit läßt sich u. a. sagen, dass sie Sprecher unter Zwänge der objektiven Darstellung, der angemessenen Sachlichkeit und Begrifflichkeit, also unter von außen aufgelegte Verbindlichkeiten ist das Normenwahrung; diese Normverbindlichkeit wird wahrnehmbar in Erfahrungen der Selbst- und Fremdkontrolle und in psychisch unangenehmen Sanktionen. Für die Umgangssprache und für den umgangssprachlichen Gebrauch gelten diese Merkmale nicht. In der Sprachwissenschaft spricht man von einer schwach dosierten Systemhaftigkeit und von einer mäßigen Normativität dieser Varietät. In der Sprachwissenschaft spricht man von einer schwach dosierten Systemhaftigkeit und von einer mäßigen Normativität dieser Varietät. Weniger Normen bedeuten aber für das sprachliche Handeln ein größeres Maß an Freiheit und Beliebigkeit. In einem weigefassten Sinne kann man die Umgangssprache als Medium der Entlassung bezeichnen. Die Standardsprache und mehr noch die Fachsprachen fordern den Sprechern in Schulen, Hochschulen, am Arbeitsplatz große Anstrengungen ab. Die Umgangssprachen bieten in der Nachbarschaft zu standard- und fachsprachlicher Strenge und Disziplin einen Freiraum an.

Auch wird die Varietät der Umgangssprache als Stil des Alltagsverkehrs gekennzeichnet. Im Varietätenfeld des Deutschen haben die Umgangssprachen weitgehend die Aufgaben und Leistungen übernommen, die früher den Dialekten zufielen [2, S. 28.].

Da wir uns auf den Rechtschreibduden beziehen, ist zu vermuten, dass das Vorkommen von umgangssprachlichen Wörtern in Standardwerk der Rechtschreibung gleichbedeutend ist mit der Schreibbarkeit dieser Wörter; das bedeutet dann gleichzeitig: allmähliche Aufnahme in die Schriftsprache. Mit der Aufnahme in standardsprachliche Wörterbücher könnte u. U. ein Prozess der Normalisierung der umgangssprachlichen Wörter verbunden sein, das heißt, sie werden zunehmend standardisiert und verlieren auf die Dauer den Charakter des Unverbindlichen und Beliebigen.

In älteren Wörterbüchern und Auflagen kommen umgangssprachliche Wörter selten vor; so lassen sich für die 16. Dudenauflage (Rechtschreibung, 1967) gegenüber der 15. Auflage (1961) in den Buchstabenbereichen D, E, N, U nur 30 umgangssprachliche Neuaufnahmen feststellen. In der 17. Auflage des Rechtschreibdudens (1973) sind im Buchstabenbereich A bis J nicht weniger als 889 um-

gangssprachliche Stichwörter aufgeführt, was auf einen Gesamtbestand von ca. 2500 Wörtern schließen lässt; dieser umgangssprachliche Anteil umfasst 2, 12% des gesamten aufgeführten Wortbestandes.

Unter den umgangssprachlichen Wörtern lassen sich unterschiedliche Bildungsgruppen herausgeben: onomatopoetische Bildungen (**bimmeln**, **babbeln**), Parallel- und Gegensatzbildungen (**ausladen** zu einladen, **alle fingerlang** zu alle nasenlang), Wortspiele (**Emmchen** als Abkürzung für Mark), Suffixe und Präfixe -ei, -ler, Ge- (**Ferkelei**, **Holzerei**, **Büffler**, **Geblödel**, **Gequatsche**), Abschleifungen (**dreinreden**, **raus**, **reinfallen**), Auslassungen (**anhaben** für angezogen haben, **fortmüssen** für fortgehen müssen), Verstärkungsmorpheme (**Affenhitze**, **Bombenerfolg**), Vergleiche (**voll wie ein Fass**, **wie ein Häufchen Elend**), Zwillingsformen (**erstunken und erlogen**, **drauf und dran sein**), Hyperbeln (**vor Dummheit brüllen**, **einen Besen fressen**) [2, S. 30 – 31.].

Jedes Jahr wird eine Menge von umgangssprachlichen Wörtern ins Wörterbuch aufgenommen, und dann gehören sie also zur Standardsprache. Da sind einige Beispiele von Wörtern, die umgangssprachlich sind, aber schon vom Wörterbuch fixiert werden: **sich durchbeißen** (пробитися, прокласти собі дорогу) **sich durchbetteln** (жебракувати, старцювати), **durchbleuen** (побити, відлупцювати), **durchbrausen** (проноситися із шумом), **durchbrennen** (втікати), **durchfliegen** (провалитися на іспиті), **durchstößern** (обнишпорити, перерити), **durchwixsen** (відлупцювати), **Esser** (ідець, їдок), **exerzieren** (муштрувати). Die Zahl der umgangssprachlichen Wörter ist sehr groß. Heute existiert eine Vielfalt von Umgangssprachlichen Wörterbücher.

Die Verben des Sprechens bilden eine der zahlenmäßigen lexikalischsemantischen Gruppen des Deutschen. Die Verben des Sprechens haben ihre spezifischen Besonderheiten. Die Semantik der meisten umgangssprachlichen Verben lässt sich begründen. Das sind vor allem Verben, die anhand des Vergleichs des menschlichen Sprechens mit den Lauten der Menschen, Tiere, Vögel sowie denen der Gegenstände und Erscheinungen der Umwelt entstehen. Diese Gruppe der Verben wird in verschiedenen Sprachen untersucht. Man nennt sie lautmalende Wörter (Schallwörter), die phonetisch oder natürlich motiviert sind. «In diesen Fällen besteht ein direkter, natürlich gegebener Zusammenhang zwischen der Bedeutung und dem Lautkomplex» [8, S. 22-23]. Diese Wortbildungsart ist bei der Bildung der Verben höchst produktiv. Der größte Teil der Verben hat sowohl direkte als auch übertragene Bedeutungen. Es sei auch unterstrichen, dass sie meistens einen hohen Grad der Expressivität beinhalten. Alle in dieser Abhandlung untersuchten Verben gehören zur Lautmalerei, die als «Wiedergabe natürlicher Geräusche durch klanglich ähnliche sprachliche Laute» definiert wird [6, 998]. Eine der Gruppen der umgangssprachlichen Verben des Sprechens präsentieren lautmalende Wörter, die durch die Lautnachahmung der Tiere gebildet sind. Die Verben haben größtenteils negativen Inhalt. Sie drücken abschätziges Verhalten zum Gesprächspartner und seinem Sprechen aus. Allen Verben sind mindestens zwei Bedeutungen eigen. Direkte Bedeutungen stellen die Lautmalerei der Tiere dar und übertragene werden bezüglich des menschlichen Sprechens verwendet. Viele Verben werden abwertend und sogar salopp verwendet. Gerade mit diesem Ziel wird die Lautmalerei der Hunde und mancher Raubtiere verwendet: *bellen* – гавкати, репетувати гарчати; *blaffen/bläffen* – гавкати; *brüllen* – гарчати, горлати, ревіти; *brummen* – гарчати, бурчати, ричати, ревіти, мукати; *heulen* – репетувати, гримати; *klaffen/kläffen* – гавкати на когось, вилаяти когось; *knurren* – гарчати, бурчати; *murren* – гарчати. Die angeführten Verben haben die gleiche Semantik, d.h. das Bellen der Tiere. Der Grad der Expressivität der Bedeutungen ist aber unterschiedlich. Dadurch haben diese Verben verschiedene Bedeutungsschattierungen.

Aus dem oben Gegebenen lassen sich folgende Schlussfolgerungen zu machen. Der Wortschatz einer Sprache kann auf unterschiedliche Weise erweitert werden. Die deutsche Sprache entwickelt sich ständig und rasch. Es entstehen neue Wörter und die anderen verschwinden. Als Neologismen werden Wörter bezeichnet, die sich im Begriff befinden, in den Sprachschatz einer Sprache aufgenommen zu werden. Der Teil der neu aufgenommenen Wörter ist deutlich mehr als der verschwundenen. Neologismen können hilfreich sein, um Neuigkeiten, neue Phänomene oder alte Ideen für einen neuen kulturellen Kontext zu identifizieren.

Unter den neuen Lexemen nehmen einen wichtigen Platz die umgangssprachlichen Einheiten. Die umgangssprachlichen Lexeme erscheinen vor allem in der mündlichen Sprache und mit der Zeit werden die treffenden Wörter als etablierte Begrifflichkeiten in den Wörterbüchern einer Sprache getroffen. Die Umgangssprache ist immer durch die Sprache unterschiedlicher Teile der Gesellschaft beeinflusst. Insbesondere Jugendsprache und Szenesprache nehmen Einfluss auf die Umgangssprache der folgenden Generation. Mit der Zeit wird die Zahl der umgangssprachlichen Einheiten immer größer. Die Umgangssprachliche ist eine der bedeutendsten Tendenzen im heutigen Deutsch und funktioniert in der Sprache als wichtiges Wesen. Die Umgangssprache wird geprägt von regionalen und vor allem soziologischen Gegebenheiten wie dem Bildungsstand und dem sozialen Umfeld des Sprechers. Jedes Jahr wird eine Menge von umgangssprachlichen Wörtern ins Wörterbuch aufgenommen, und

dann gehören sie also zur Standardsprache. In der Umgangssprache sind die eigenen Tendenzen vorhanden, die oft verbaler Ausdruck bestimmter Merkmale nationaler Mentalität sind. Diese Tendenzen entstehen sowohl in der Lexik als auch in der Grammatik. Es ist vor allem zu erwähnen, dass als eine der ersten und bedeutendsten Tendenzen die Tendenz zur Bequemlichkeit der Aussage ist.

Es wurde klargestellt, dass die Umgangssprache eine große Anzahl der Stilprinzipien aufweist. Die wichtigsten von deren sind: Stilprinzip der Ungezwungenheit, der Expressivität, bzw. Ausdrucksverstärkung, der Einfachheit.

Nach der Vergleichung des neuen und alten Verlags der Wörterbücher stellt sich heraus, dass der Häufigkeitsgrad der umgangssprachlichen Wörter und Wortverbindungen ziemlich hoch ist.

Literaturverzeichnis

1. Back O. Österreichisches Wörterbuch: auf der Grundlage des amtlichen Regelwerks/ herausg. im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung. / Back O. – 39. Auflage. – Wien: Wissenschaft und Kultur, 2001. – 267 S.
2. Braun P. Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache: Sprachvarietäten / P. Braun. – 4. Auflage. – Stuttgart; Berlin; Köln; Kohlhammer, 1998. – 265 S.
3. Bußmann H. Lexikon der Sprachwissenschaft. / H. Bußmann – Stuttgart: Kroner, 2002. – 649 S.
4. Drosdowski G. Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache: Lexikon der germanistischen Linguistik. / G. Drosdowski, H. Henne – Tübingen: Althaus et al, 1980. – Band III. – 625 S.
5. Duden. Die Grammatik: Unentbehrlich für richtiges Deutsch. Nach den Regeln der neuen deutschen Rechtschreibung. – überarbeiteter Neudruck der 7., völlig neu erarbeiteten und erweiterten Auflage. – Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 2006. – 743 S.
6. Duden Deutsches Universalwörterbuch / hrsg. vom Wiss. Rat der Dudenredaktion. – 5., überarbeitete Auflage. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverl., 2003. – 1892 S.
7. Entwicklungstendenzen in der deutschen Gegenwartssprache/hrsg. von Karl-Ernst Sommerfeldt. – 1. Aufl. – Leipzig: Bibliographisches Institut, 1988 – 267 S.
8. Hinka V.I. Lexikologie der deutschen Sprache: Vorlesungen und Seminare. Навчальний посібник для студентів-германістів. / V.I. Hinka – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка, 2005. – 220 с.
9. Oguу O.D. Lexikologie der deutschen Sprache: Vorlesungen und Seminare. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. / O.D. Oguу – Вінниця: Нова книга, 2003. – 416с.
10. Riesel E.G. Der Stil der deutschen Alltagsrede. / E.G. Riesel – Leipzig: Reclam, 1970. – 366 S.
11. Sick B. Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod. Folge 1 / B. Sick. – Hamburg: Kiepenheuer Witsch, 2006. – 230 S.
12. Sick B. Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod. Folge 2 / B. Sick. – Hamburg: Kiepenheuer Witsch, 2006. – 268 S.
13. Schlosser D. Lexikon der Unwörter/ D. Schlosser. – Bertelsmann Lexikon Verlag, 2000. – 126 S.
14. Schippan Thea. Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache. / Thea Schippan – Tübingen, 1992. – 278 S.
15. Theobald E. Sprachwandel bei deutschen Verben. / E. Theobald – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992. – S. 29.
16. Uhrová Eva. Grundlagen der deutschen Lexikologie. / Eva Uhrová – 1.Aufl. Brno: Masarykova univerzita, 1996. – S.111.
17. Ulfkotte U. So lügen Journalisten. Der Kampf um Quoten und Auflagen / U. Ulfkotte. – Gutersloh: Bertelsmann, 2000. – 249 S.
18. Neologismus. – URL [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.mein-partreibuch.com/wiki/>

Анотація. У статті розглядається розмовна лексика як джерело поповнення сучасної німецької мови, характеризуються основні тенденції розвитку розмовної лексики, їхні стилістичні особливості, динамізм в сфері досліджуваних одиниць.

Ключові слова: розмовна лексика, тенденції розвитку, мовні зміни, стилістичні принципи, комунікація, лібералізація.

Summary. The given article highlights the problem of neologisms and colloquial texts. The vocabulary of a language can be extended in different ways. The German language is in the process of evolving invariably. Neologisms are the words that are going to be included in the vocabulary of a language.

The part of added words is relevantly higher than the vanished one. A neologism is the name for a relatively new or isolated term, word, or phrase that may be in the process of entering common use.

The colloquial lexemes functionate in the oral speech and can be codified as established terminology in the dictionary. The vernacular language has always an impact by different parts of society in particular, youth language and scenes. In recent time the number of colloquial units is increasing. The Colloquial is one of the most important feature in modern German. Such factors as regional and sociological characterize the spoken language. It realizes in the level of education and in the social environment of the speaker as well. Every year a lot of new words are codified by the dictionaries and can belong to the standard language. In everyday speech, other tendencies are present which are often verbal expression of certain characteristics of national mentality. These features arise as in the lexicon and in the grammar as well. It is considered that one of the relevant and one of the first trends which characterizes the modern linguistic world picture is the convenience of the statement.

Having a large number of stylistic principles, the most important of which are: the expressiveness, and amplification of the expression simplicity, stylistic principle of informality.

Comparing old and new dictionaries it turns out that the degree of frequency of colloquial words and phrases is quite high. Having found a high number of colloquial lexis in belletristic literature point on the relevance of the colloquial lexis for this type of texts.

Key words: colloquial language, tendencies of development, language changes, stylistic principles, communication, liberalization.

Отримано: 24.07.2015 р.

УДК 811.111'373.7

Казимір І.С.

ФОРМУВАННЯ КОРПУСУ ЕПТОНІМІВ В. ШЕКСПІРА

Згідно даних наукових джерел, стан сучасних лінгвістичних досліджень сьогодні характеризується провідною тенденцією лінгвістичних досліджень опису лексичних та фразеологічних мовних одиниць. Особливу увагу привертають крилаті вислови (далі КВ), які відображені в багаточисельних лексикографічних виданнях і вважаються одним із важливих джерел задоволення інтелектуальних і художньо-естетичних потреб суспільства у процесі мовної комунікації.

Актуальність даної статті зумовлена підвищенням в останні десятиліття інтересом до проблеми авторських цитат і їх перетворення на ептоніми – крилаті вислови зі структурою слова, словосполучення або речення (Красних В., Селіванова О.О., Шулежкова С.Г., Люгер Г., Дядечко Л.П., Шарманова Н.М.).

Наша стаття розкриває особливості фіксації лексикографічними джерелами фразеологічного фонду прецедентної особистості В. Шекспіра. Метою даного дослідження є процес інвентаризації та формування корпусу таких ФО, що можуть вважатися КВ.

Фразеологічні одиниці виникають у живому мовленні і, ґрунтуючись на структурних можливостях мови, керують рестриктивними потребами мовної діяльності. ФО функціонують у суспільній комунікації, де вони, як правило, вживаються у висловлюваннях, зумовлених прагматичними потребами мовців, фіксуються у текстах і кодифікуються словниками, фразеологічними, зокрема. Тому розглянемо принцип лексикографічної фіксації цитат та афоризмів В. Шекспіра з метою формування корпусу крилатих висловів.

Задля отримання об'єктивніших даних ми послуговувалися джерелами, межі появи яких не перевищує 15 років. Це дозволить нам більш точно визначити найактуальніші та найвлучніші цитати письменника очима сучасників. Як бачимо, досить велика кількість цитат засвідчує актуальність і затребуваність літературної спадщини великого драматурга.

Лексикографічне джерело	Загальна кількість у лексикографічному джерелі	Абсолютна та відносна кількість КВ письменника у лексикографічному джерелі	
Susan Ratcliffe 2012	4,000	142	3,5%
Elizabeth Knowels 2009	10,000	1253	12,5%
Susan Ratcliffe 2011	9,000	176	2%
Merriam Webster 2000	4,000	132	3,3%
Oxford Dictionary of Quotations	200,000	1871	1%

Розглядаючи кількість КВ та їх дериватів у фразеологічних словниках, помітним є той факт, що кількість досліджуваного об'єкта суттєво відрізняється. Варто зауважити, що визначальним фактором є те, як автор відповідного тезаурусу визначає межі фразеології. Так, опираючись на класифікацію І.І. Чернишевої, словник Куніна (2005) містить: власне фразеологічні одиниці, ідіофразеологічні одиниці та фразеологічні одиниці. Англо-український фразеологічний словник К.Т. Баранцева, згідно з класифікацією В.В. Виноградова, містить фразеологічні зрощення, фразеологічні єдності та фразеологічні сполучення. Крім цього, до словника увійшли прислів'я. Отже, як бачимо, кількість КВ В. Шекспіра як у спеціальних ептонімічних, так і у фразеологічних словниках відрізняється і залежить не лише від загального обсягу ФО у словнику.

Лексикографічне джерело	Загальна кількість у лексикографічному джерелі	Абсолютна та відносна кількість КВ письменника у лексикографічному джерелі	
АРФС	20,000	166	0,83 %
Oxford Dictionary of Idioms (Judith Siefrig)	5,000	44	0,88 %
Idioms Dictionary Collins Cobuild	1,000	11	1,1 %
Sayings and Expressions	1,000	36	3,6 %
АУФС	30,000	158	0,5 %

Проаналізовані нами лексикографічні джерела дають підстави вважати, що визначальним чинником є те, як укладач визначає межі фразеології (для фразеологічних словників) і для яких цілей сформовано словник: зафіксувати найпопулярніші цитати (власне КВ), чи відібрати найвлучніші та найоригінальніші авторські сентенції (для спеціальних ептонімічних словників).

У зв'язку з недостатньо вирішеною проблемою визначення основних критеріїв щодо набуття того чи іншого виразу крилатого, у лінгвістичній практиці прийнято вважати саме принцип лексикографічної фіксації як доказом мовного статусу фразеологічної одиниці. [5, 442-447].

Застосовуючи елементи структурного підходу для об'єктивного визначення вихідного складу ФО нами було опрацьовано оптимальну кількість словників, загальною кількістю 10. Отже, до корпусу КВ ми віднесли такі, які:

- зустрічаються в трьох з п'яти цитатних словників (Oxford Treasury of Sayings and Quotations; Little Oxford Dictionary of Quotations; Oxford Dictionary of Quotations; Webster's New Dictionary of Quotations);
- містяться у вище зазначених фразеологічних словниках;
- названі як мінімум двома носіями мови як відомі їм на основі проведеного опитування.

Як уже зазначалось нами попередньо, до складу цільнооформлених ептонімів ми також відносимо персоніми. Це зумовлюється тим, що мова у ментальному лексиконі існує у вигляді концептів, що там зберігаються, функціонують, трансформуються, профілюються, а при комунікативній потребі перекодовуються в слова. Неможливим є ототожнення слова і концепту, так як останнє є одиницею ментального лексикону з наявністю невербального компоненту [2, 5]. О.О. Селіванова з цього приводу вважає, що на когнітивному рівні прецедентність існує у вигляді концептуальної структури репрезентації ситуації (пропозицій, фрейму та ментальної моделі), а на вербальному рівні такі прецедентні концептуальні структури можуть мати репрезентацію словом [4]. Інші вчені відзначають, що саме текст і ситуацію можна віднести до числа вербалізованих феноменів [3, 49]. Однак постає запитання: "Чому до вербалізованих не віднесені імена?" Адже, приміром, під іменем *Дездемона* на когнітивному рівні існує такий самий інваріант сприйняття як і у прецедентного тексту В. Шекспіра "*Othello*". Як зазначає О.О. Селіванова, дана структура відповідає вигаданій, змодельованій авторською свідомістю раціональній прецедентній ситуації.

Грунтуючись на основних положеннях, які прослідковуються у нашому дослідженні, ми здійснили інвентаризацію власних назв (персонімів) за принципом їх частотності вживання у лексикографічних джерелах. Це і уможливило включення персонімів до складу цільнооформлених ептонімів.

Згідно з опрацьованими нами лексикографічними джерелами результати нашого дослідження показали, що до складу ептонімного фонду В. Шекспіра увійшли й ептоніми з онімним компонентом. А саме: *Banquo, Benedick, Capulet, Cordelia, Cressida, Desdemona, Falstaff, Hamlet, Macbeth, Ophelia, Romeo, Juliet, Troilus*.

Отже, ми отримали 478 ептонімів, які є, на думку лексикографів, найбільш вдалим, влучними, широко та часто вживаними і можуть вважатися крилатими. Таким чином, ми можемо віднести їх до числа, що поповняють фразеологічний фонд англійської мови.

З огляду на їх семантично-структурну організацію ептоніми є гетерогенними за своєю природою. Це пояснюється тим, що до складу ептонімів увійшли такі вислови, які відповідають:

- прислів'ям – *it is a wise father that knows his own child; Comparisons are odorous* (наявність предикативної структури, завершеність думки, повчальний характер);
- ідіомам – *cakes and ales* (розваги), *a horse of another color* – (з іншої опери, протилежне); *a foregone conclusion* – (неминучий результат). Дані КВ з наявною їм образністю є повністю або частково переосмислені.
- афоризмам – *brevity is the soul of wit* (предикативна структура, виражає судження повчального характеру з наявністю автора).

Підсумовуючи, варто відзначити, що пареміологічний фонд, ідіоми та афоризми можуть слугувати вагомим джерелом поповнення складу КВ. Дослідниця Л.П. Дядечко з цього приводу зазначає, що з огляду на ієрархічну мовну систему перехід від нижчих рівнів до вищих відбувається шляхом контактування підсистем, де відбуваються абсорбційні процеси.

Таким чином, виникає якісно нове утворення, що співпадає за формою з одним феноменом, при цьому з характерними йому рисами іншого [1, 90].

В контексті превалюючих сьогодні динамічних процесів в лексиконі сучасної англійської мови доцільним та перспективним, на наш погляд, буде розгляд цитатно-афористичного фонду В. Шекспіра у діахронічно-синхронічному зрізі з урахуванням екстралінгвістичних факторів.

Список використаних джерел

1. 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.
2. Карпенко О.Ю. Проблематика когнітивної ономастики. Монографія. / О.Ю. Карпенко. – О.: “Астропринт”, 2007. – 377 с.
3. Красных В.В. Этнопсихолінгвістика и лингвокультурология. / В.В. Красных. – М.: ИТДГК “Гнозис”, 2002. – 284с.
4. Селіванова Олена. Прецедентна мотивація номінативних одиниць (на матеріалі української мови) [Електронний ресурс] : Наукові праці проф. Селіванової О.О. трудов. – Режим доступу до публ. <http://selivanova.net/ru/publications>
5. Хлебда В. Словник двуязычного словаря крылатых слов как своеобразный текст культуры / В. Хлебда // Фразеологизм: семантика и форма : сб. ст., посвященных юбилею профессора кафедры рус. яз. Курганского гос. ун-та Валентины Андреевны Лебединской / отв.ред. Н.Б. Усачева. – Курган, 2001. – С. 125-131.
6. American Heritage Dictionary. [Електронний ресурс] Режим доступу:<http://americanheritage.yourdictionary.com/>
7. Wiktionary. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://wiktionary.yourdictionary.com/>
8. Webster's New World College Dictionary. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://websters.yourdictionary.com/>
9. Dictionary of Phrase and Fable. [Електронний ресурс] Режим доступу:<http://www.infoplease.com/dictionary/brewers/banquo.html>
10. Англо-український фразеологічний словник : близько 30 000 фразеологічних одиниць / К.Т. Баранцев. – 2-ге вид., випр. – К.: Т-во “Знання”, КОО, 2005. – 1056 с.
11. Большой англо-русский фразеологический словарь: около 20 000 фразеологических единиц / А.В. Кунин. – 6-е изд., исправл. – М.; Живой язык, 2005. – 944с.
12. Expressions and sayings. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://users.tinyonline.co.uk/gswithenbank/sayindex.htm>
13. Collins Cobuild Idioms Dictionary. – 3 ed. – Glasgow, 2012. – 528 p.
14. Elizabeth Knowels. Oxford Dictionary of Quotations. / E. Knowels – 7th ed. – Oxford: Oxford University Press, 2009. – 1155 p.
15. Oxford Dictionary of Idioms. / J. Siefring – 2 ed. – Oxford: Oxford University Press, 2004 – 340 p.
16. Oxford Treasury of Sayings and Quotations / S. Ratcliffe. – 4th ed. – Oxford: Oxford University Press, 2011. – 696 p.
17. Little Oxford Dictionary of Quotations. / S. Ratcliffe. – 5th ed. – Oxford: Oxford University Press, 2012. – 483 p.
18. Webster's New Explorer Dictionary of Quotations / [edited by Meriam Webster]. – United States of America, 2000. – 501 p.

Анотація. Стаття присвячена процесу інвентаризації фразеологічних одиниць В.Шекспіра. Окреслено корпус крилатих одиниць за їх частотними показниками з урахуванням лексикографічної фіксації. Розглянуто крилаті одиниці, що містять онімний компонент.

Ключові слова: фразеологічна одиниця, ептонім, персонім, прецедентність, онім.

Summary. *Linguistic units which are usually called winged words hasn't received a thorough theoretical elucidation yet however they are actively involved by the native, eastern and western European scholars in studying the national mentality. We consider the aphoristic corpus of Shakespeare illustrative in this aspect.*

The relevance of this article is stipulated by the increasing interest in recent decades to the problem of author's quotations and their transformation in the eponyms with a structure of a word or a sentence.

Phraseological units which are based on the structural features occur in live speech and controlled the restrictive needs of language activity. Phraseological units functionate in social communication where they are used according to their pragmatic needs of speakers are recorded and codified in dictionaries.

According to the insufficiently solved problem of determining the basic criteria for the acquisition of an aphorism which in linguistic practice are commonly regarded as a principle of lexicographic fixation as a proof of language status the phraseological unit. Having a semantico-structural organization the eponyms are heterogenous in its nature. It is worth noting that paremiological corpus, aphorisms, author's quotations can serve as a significant source of replenishment of the composition of author's sayings. It is considered that the existing hierarchical language system characterizes the process of transition from lower to higher levels in a contacting and absorbing way of subsystems. Summing up the given article aims at the process of inventorying the phraseological units of W. Shakespeare. It has been traced the frequency of the corpus of eponyms considering its lexicographic fixation. Eponyms containing the onymic component have been viewed.

Key words: *phraseological unit, onym, eponym, precedence, proper name.*

Отримано: 5.08.2015 р.

УДК 811.581.11

Калашник Л.С.

ОСОБЛИВОСТІ АНТРОПОНІМІЧНОЇ КАРТИНИ СУЧАСНОЇ КИТАЙСЬКОЇ МОВИ

Ще відвіку люди помічали, що ім'я людини впливає на його долю і грає важливу роль в становленні характеру людини. Дізнавшись ім'я людини, можна дізнатися багато деталей її життя: наприклад, походження, національність і яка у неї віра. Інтерес людини до власного імені завжди був обґрунтованим, адже вважалось, що саме ім'я впливало на долю людини. І навіть досі у сучасному суспільстві вибір імен для дитини за допомогою відповідної літератури є доволі актуальним [6].

Метою статті є визначення, розгляд власних назв китайської мови в ономастичній галузі знань, виявлення загальних і національно-культурних особливостей творення антропонімів в китайській мові в рамках існування і реалізації їх формальних і семантичних моделей.

Задля досягнення поставленої мети потрібно вирішити наступні конкретні завдання дослідження:

- нарисово розглянути загальносвітові та суто китайські антропонімічні традиції;
- надати характеристику китайським власним іменам (іменам людей) щодо способу їх формування, вживаності ієрогліфів, смислового забарвлення;
- охарактеризувати найбільш поширені засоби передачі іноземних імен засобами китайської мови та навпаки.

Найдавніші імена людей у всіх народів – це просто прізвиська, які давали їм оточуючі. Як правило, прізвисько відображало характерну особливість людини, яка відрізняла її серед інших – Швидкий, Веселий, Кривоніс, Мила тощо. Також відомо, що в минулому у багатьох народів прийнято було давати людині декілька імен: одне при народженні, інше – коли людина ставала дорослою, крім того, імена могли змінюватись, коли людина здійснювала певний вчинок (добрий чи поганий) або займала нове положення у суспільстві [6].

З розвитком сімейно-родових відносин спосіб найменування людей поступово змінився. Поряд з власним іменем почали вживатись ім'я батька, а також родові ім'я (прізвище) – ім'я спільне для членів даної родини, роду. В деяких суспільствах до імені людини почали додавати також ім'я сина, або назву місцевості звідки людина родом. Яскравий приклад – класичні мусульманські (арабські імена).

В більшості країн Близького Сходу, Центральної Азії, а також у східнослов'янських країнах до останнього часу зберігся спосіб повного іменування людей типу – Іван (ім'я) Степанович (по батькові) Колода (прізвище), тобто Іван син Степана з родини Колода. При цьому при близькому спілкуванні так само, як і в інших народів, людину можуть називати лише по імені, або прізвищем. Останнім часом в ділових стосунках набуває поширення європейська модель іменування – Іван Колода, тобто лише ім'я та прізвище людини.

Щодо ономастичних традицій американських індіанців, то тут величезну роль грали родові імена. Імена кожного роду були його власністю і не могли вживатися в інших родах того ж племені, не могло також бути двох людей з однаковим ім'ям (тому найчастіше поруч із прізвищем, яке переважно описувало притаманні цій людині властивості – Ясне Око, Задавака, – називали і його місце в системі роду: Третій з роду Чунів, П'ятнадцята з роду Окко тощо). Якщо імен не вистачало, їх можна було взяти у тимчасове користування в іншого народу. Після смерті людини, яка мала узяті ім'я, його слід було повернути сусідам [7, 16].

Одним із мотивів вибору імені в українській культурі є родинні традиції: дитині дають ім'я одного з батьків чи близьких родичів. Хоча останнім часом це заперечують, мотивуючи тим, що якщо називають іменем живого родича, то ця людина незабаром помре. Стверджують, що небезпечно давати імена на честь близьких, які вже померли. Адже діти генетично успадковують якості своїх предків, а однакові імена збільшують імовірність негативних повторень. В українців звичай надання імені відбивав і певні норми моралі, наприклад, дитині, яка народжувалась поза шлюбом, давали негарне (незвичне) ім'я. Так, у художній літературі зафіксовані герої – Ничипір, Нимидора.

Антропонімічні традиції Китаю докорінно вирізняються від українських та умовно цей процес можна розподілити на два: набуття власного імені та спадкування прізвища. Перелік суто китайських прізвищ обмежується 100 і пов'язаний з давнім міфом про виникнення людини на землі. Вважається, що Велика Нюй Ва одного дня вирішила зліпити з глини людей. Вона старанно виліпила 100 фігурок, вдихнула у них життя та вони стали першими людьми. Але потім богині стало нудно ліпити кожну фігурку з глини окремо. Вона узяла мотузку, занурила її у глину, з якої перед тим ліпили людей, і почала сильно бити мотузкою по глині. Коли краплі з мотузки потрапляли на землю, вони ставали людьми. Вважається, що від тих перших 100 фігур, які Нюй Ва виліпила власноруч та оживила, пішли китайці. Всі інші люди на землі пішли з тих крапель, що падали з мотузки. Тому і суто китайських прізвищ – лише 100. Найпоширенішими є 王 wang, 张 zhang, 马 ma, найбільш рідкими – 柳 liu, 梅 mei, 欧 ou тощо.

Традиційно прізвища посідають місце перед власним ім'ям. Якщо прізвище супроводжується посадою чи родом занять людини, то зазвичай передує ім (王老師 Wang laoshi, де 王 – прізвище людини, а 老師 – рід його занять: вчитель). Традиційно китайські прізвища складаються з одного ієрогліфа. Спадкоємство прізвища відбувається по батьківській лінії. Жінка у Північному Китаї до заміжжя мала прізвище батька та, взявши шлюб, приєднувала до нього прізвище чоловіка. В деяких місцевостях Китаю прийнято було змінювати жінці після одруження не тільки прізвище, але й ім'я за розсудом свекрухи (вважалося, що вірно вибране родиною чоловіка ім'я допоможе дівчині скоріше стати її невід'ємною частиною). У сучасному Китаї жінки після заміжжя зберігають дівоче прізвище (китайки вважають це величезним здобутком політики Нового Часу щодо дотримання принципів гендерної рівності).

Упродовж вже декількох сторіч у Китаї спостерігається процес звуження кола споживаних спадкових імен. На відміну від індивідуальних імен сучасні китайські прізвища значною мірою десемантизувалися, тобто втратили своє реальне знаменне значення. Проте сила традиції така, що в Китаї всі однофамільці вважаються за родичів. Тому до 1911 р. шлюби між однофамільцями заборонялися незалежно від того, існували між хлопцем і дівчиною реальні споріднені стосунки чи ні. Для того, щоб конкретизувати, до якої гілки тих, що носять дане прізвище, належала людина, перед її спадковим ім'ям ставили назву повіту, з якого вона була родом [2, 167].

Індивідуальне ім'я людини в Китаї традиційно записується одним або двома ієрогліфічними знаками, тобто є односкладом або двоскладом. «Репертуар» китайських імен теоретично необмежений, оскільки будь-яке слово або словосполучення можуть бути використані як індивідуальне ім'я. Проте в практиці ім'янаречення велике значення надається традиціям. Ім'я має бути не тільки благозвучним, але і мати певне смислове значення. В особистих іменах чоловіків традиційно вживаються слова, що вказують на такі якості, як мужність, доблесть, вірність обов'язку, а в іменах жінок – назви квітів, коштовного каміння, метеликів, епітети, пов'язані із затвердженням жіночих чеснот, або вишукані поетичні образи. У сучасних іменах ці особливості нерідко нівелюються.

В іменах братів і сестер одного покоління традиційно використовується один і той самий ієрогліфічний знак або графічний елемент, що виступає як детермінант спорідненості. Як при-

клад можна навести імена декількох братів на прізвище Лю: Чуньгуан (весняне світло 春光), Чуньшу (весняне дерево 春术), Чуньлін (весняний ліс 春林), Чуньсін (весняна радість 春兴).

Для представників творчих професій характерна наявність **псевдонімів**. У відомого китайського письменника Лу Сіня їх було, наприклад, близько 100. Іноді псевдоніми включали власні назви рідних місць письменника або місця його перебування зараз, або були назвою студії, кабінету, «обителі» письменника, виражених у поетичній формі. Нерідкими є випадки використання в якості псевдонімів письменників афоризмів [2, 7]. Часто письменники використовували псевдоніми для втаємничення справжнього імені, оскільки написання творів так званих «низьких жанрів» (романів, драм) вважалося за заняття, негідне «вченого чоловіка». Наприклад, автор відомого китайського роману «Квіти сливи в золотій вазі» відомий нащадкам лише за псевдонімом Ланьлінський насмішник.

Імена китайських імператорів являють собою феномен китайської антропонімії. Вживання їх у письмовому та усному мовленні каралося законом, винних засуджували до страти. Вважалося, що справжнє ім'я імператора вголос вимовляється лише 2 рази за все його життя: перший раз ім'я пошепки вимовляє мати, коли дитина народилася, а другий – коли імператора ховають. Замість імені імператора зазвичай використовувався девіз його правління, а після смерті – храмове або посмертне ім'я. Причому девіз правління міг бути зміненим протягом життя імператора і вирізався на його особистих печатках. В рамках однієї династії девізи не повторювалися. Якщо девізи співпадали у імператорів різних династій, то на письмі вони позначалися наступним чином: «девіз + династія» (китайська традиція) чи «девіз + ім'я імператора + назва династії» (європейська традиція): 兴隆 (xinglong – радість та урочистість) – 1) девіз імператора 宁 (Ning Qun), династія Південна Сун; 2) девіз імператора 成 (Cheng Qun), династія Юань.

У правителів було також по одному або по декілька посмертних імен: титулів чи почесних титулів, подарованих правителів посмертно. У неханьських династій зберігалися ще і місцеві (інородчі) імена. У князів були ленні імена за назвами володінь, у залежних правителів – ранги знатності. В результаті такої великої кількості категорій, що ономазувалися, і колономастичної лексики в перекладах та дослідженнях іноземців нерідкі змішення звань і титулів і рангів знатності, а також цивільних, військових і вчених чинів, назв посад і звань з назвами власними (Цин Шихуанді увійшло в європейську науку як власне ім'я імператора без урахування того, що Хуанді перекладається з китайської як «імператор» і є титулом) [2, 67].

Вибору імені в Китаї здавна приділялась велика увага. Мотив для вибору імені може бути дуже різним. Тому і принципи утворення імен також різні. До їх складу зазвичай входять:

- апелятиви, значення яких показує істотні ознаки дитини, наприклад, 喝黑丫头 Heiyatou «смуглянка»;
- ієрогліфи, що відображають побажання і очікування батьків, які вони покладають на дитину. 副 Fu – це побажання дитині процвітання у житті; 健 Jian використовується як побажання дитині бути сильною і витриманою;
- ієрогліфи, що прогнозують призначення дитини у родині. Так, у сім'ї, де дуже хотіли мати сина, народжену дівчинку могли назвати 邻第 Lindi, що в перекладі означає «та, що приведе молодших братів»;
- назви тварин, які дарують дитині здоров'я, силу перебороти хвороби 小虎 Xiao Hu (тигрень), 小龙 Xiao Long (маленький дракон);
- цифри, які позначають місце дитини в родині: 柳三 Liu San (Третій з роду Ліу), 梅六 Mei Liu (Шостий з роду Мей)
- назва місцевості, місяця, коли дитина народилася, погодних та природних особливостей, що мали місце під час народження дитини, тощо;
- ієрогліфи, які входять до складу імен героїв, місцевих поважних осіб, родичів, які отримали посади тощо (вважалося, що у цьому випадку дитина отримує добрі властивості того, ким захоплюються батьки);
- ієрогліфи, які рідко використовуються на письмі (для того, щоб особливо виділити ім'я для дитини серед інших).

Досягнувши повноліття, китаєць отримував своє «доросле», офіційне ім'я, яке носив вже до смерті. Це ім'я йому також давали батьки [2, 67]. Коли китаєць поступав на службу, він міг самостійно або за допомогою батьків, друзів вибирати друге офіційне (або декілька імен 继 jiming). Це ім'я було доповненням до офіційного. Крім того, доросла людина мала право вибирати собі ще й псевдонім (假名 jiaming). Сьогодні другі імена і псевдоніми майже не використовуються. Найчастіше дорослий китаєць має одне ім'я. Хоча ще й залишається традиція давати при народженні малечі «молочні» імена, що вживаються тільки в сім'ї.

У китайській антропонімії відсутній канонізований список індивідуальних імен. У якості індивідуальних імен може виступати будь-яке поєднання ієрогліфів, де кожний окремо має пев-

не значення. Між компонентами імені можливі різні синтаксичні зв'язки, найпоширенішими з яких є:

- Поєднання означення та означувального слова. Внаслідок неконкретичності належності китайських слів до категорії іменника та прикметника такий зв'язок може набувати форм:
– прикметник-іменник 大纯 (велика чистота);
– іменник-іменник 国支 (опора держави).
- Поєднання дієслова та іменника в якості прямого додатку 安眠 – (заспокоїти ремствування).
- Поєднання однорідних прикметників. Але в даному випадку слід враховувати гендерні особливості: чоловічі імена зазвичай будуть сприйматися як поєднання прикметника та іменника 永东 (вічне життя), а жіночі – як поєднання двох прикметників (华光).

Також існують деякі традиції щодо соціального вжитку імен у Китаї:

- за молочним ім'ям людину називають лише батьки;
- вимовляти вголос імена батьків чи родичів старшого покоління вважається проявом зневаги до них (зазвичай говорять «мама та тато»);
- за ім'ям можуть називати людину лише батьки чи чоловік/дружина;
- родичів називають людину за прізвищем, якому передують морфема 小;
- друзів називають також за прізвищем, після якого може ставитися морфема 哥 (старший брат), 弟 (молодший брат), 妹 (молодша сестра), 姐 (старша сестра), яка зовсім не буде мати відтінку спорідненості, але буде показувати вікові відмінності;
- родичів називають також за прізвищем, після якого стоїть ознака спорідненості: 姨 (тітка), 叔 (дядько), 久 (дядько), чи за місцем цього родича у родовій ієрархії: 三姨 (Третя тітка), 六哥 (Шостий брат);
- офіційне звернення передбачає назву прізвища людини, яке передують роду його занять чи посади: 刘老师 (Вчитель Ліу), 梅总理 (Директор Мей). У тих випадках, коли неможливо застосувати назву занять людини, використовуються слова 师傅 (вчитель, поважна людина), 同志 (товариш), 先生 (пан), 小姐, 夫人 (пані). Слово 夫人 з подальшою назвою прізвища чоловіка також використовується для того, щоб звернутися до жінки, якщо вона представлена як чиясь дружина. Але сучасна традиція передбачає використання цього слова після прізвища жінки для показника того, що вона заміжня.

Пестливі й зменшувальні форми індивідуального імені відсутні. Разом з тим існують такі звернення до дітей, як 小鬼 (чортик), 小朱 (свинка), 小抽 (вонючка), що не мають лайливого або зневажливого відтінку і пов'язані з традицією захисту дітей на «тонкому рівні» від злих духів (мовляв, духи почують, що дитину не люблять у власній родині, бо вона має вади, і тому не будуть за нею полювати). Ці правила відносяться до китайського етикету та грають вельми важливу роль у спілкуванні. Саме завдяки їм у світогляді китайця є можливим вистроїти суспільно-особистісну ієрархію та вірно визначити своє місце в ній. [5, 6-10].

У друкарських виданнях, що виходять українською або однією із західноєвропейських мов, особисті імена китайців передаються за допомогою або української транскрипції, або китайського фонетичного алфавіту (пін'їнь), створеного на латинській основі. На початку 1979 р. Міжнародна організація зі стандартизації при ЮНЕСКО розробила рекомендації для видавництва і бібліографічних установ, що вносять зміни в транскрипцію китайських власних назв взагалі і китайських особистих імен зокрема. Рекомендації були прийняті за пропозицією китайських представників у цій міжнародній організації з метою уніфікації транскрипції китайських власних назв. Ці рекомендації полягають в наступному:

- перехід на злитне написання двоскладового китайського імені;
- домінування написної форми імені та прізвища над вимовною;
- використання китайського фонетичного алфавіту як загальноприйнятої норми транскрипції китайських власних назв, зокрема, власних імен.

При бібліографічному пошуку і при уточненні бібліографічних даних книги або статті китайського автора слід враховувати відмінність у написанні китайських імен у виданнях, що вийшли до початку 80-х рр., і в сучасних виданнях. Згідно із міжнародними рекомендаціями, в бібліографічних виданнях, що випускаються в Україні, як норма транскрипції прийнятий китайський фонетичний алфавіт замість російської транскрипції, яка була у вжитку раніше. Китайський фонетичний алфавіт на латинській основі (пін'їнь) існує в Китаї з 1958 р. Він використовується для транскрипції ієрогліфів з метою розповсюдження єдиної (наддіалектної) орфоепічної норми загальнодержавної мови (путунхуа).

Проте російська транскрипція продовжує використовуватися в прикнижкових і пристатейних покажчиках літератури, а також в описі каталогізації. За єдину норму російської транскрипції береться транскрипція ієрогліфічних знаків, що є представленою в «Великому

китайсько-російському словнику» за редакцією І.М. Ошаніна (М., 1984) та бере свій початок від спроби транскрибування китайської мови російськими літерами, яку розробив монах Іакінф (Бічурін, 1777-1853). У бібліографічних виданнях, що виходять за кордоном, також вживається китайський фонетичний алфавіт.

Переклад українських власних назв (імен і прізвищ) на китайську мову здійснюється методом фонетичної транскрипції. Для цього існують таблиці, що пропонують передавати склад української/російської мови певними ієрогліфічними сполученнями (це ж стосується прізвищ), або ж перерахування українських/російських імен з перекладом на китайську в якості спеціального розділу в деяких словниках.

Однак для зручності спілкування з китайцями переклад імені слід обмежити тільки особистим ім'ям (бажано, щоб загальна кількість складів не перевищувала 3). У цьому випадку китайці адекватно сприйматимуть це ім'я, але вважатимуть, що перший склад – це прізвище (особливо якщо цей склад збігається з одним з традиційних китайських прізвищ): ім'я Люба в китайській мові буде мати наступний вигляд 柳芭, де 柳 буде вважатися прізвищем, а 芭 – власним ім'ям. Тому в офіційній обстановці нерідко дівчина з таким ім'ям зможе почути звернення 柳夫人 (пані Ліу).

Також слід враховувати, що склад «ша» в китайській мові має негативну конотацію (означає «дурень»). Тому українські імена, що закінчуються на цей склад (Паша, Наташа) вимагають в китайській його зміни на 美 (mei, красива) для жіночих імен, та 哥 (ge, брат) чи взагалі нівелювання цього складу – для чоловічих. Зазвичай ті, хто живуть, працюють, навчаються в Китаї, часто мають китайське ім'я, яке дається виходячи більше з рис характеру, а не з фонетичних відповідностей [3, 34-59].

Дана стаття може слугувати підґрунтям для подальших досліджень в галузі культурології та ономастики, порівняльного мовознавства. Перспективними напрямками подальших досліджень є принципи передачі українських власних назв засобами китайської мови, відображення гендерного компоненту у власних іменах китайської мови тощо.

Список використаних джерел

1. Володина А.А. К проблеме перевода русских имен собственных на китайский язык [Электронный ресурс] / А.А. Володина, С.В. Ёлкин, Э.С.Клышинский. – Режим доступа : <http://www.agpl.ru/agopel/publik/klyaksa.html>
2. Го Минкунь. Исследования семейной организации языка китайцев / Минкунь Го. – Токио, 1962. – 136 с.
3. Концевич Л.Р. Китайские имена собственные и термины в русском тексте / Концевич Л.Р. – М. : Знание, 2002. – 207 с.
4. Крюков М.В. Китайские фамилии: как и когда они возникли / М.В. Крюков. // Этнография имен. – М. : Научная литература, 1971. – 403 с.
5. Крюков М.В. Система родства китайцев (эволюция и закономерности) / М.В. Крюков. – М. : Научная литература, 1972. – 340 с.
6. Машинець О. Українські імена та прізвища / О. Машинець / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.roditeli.com.ua/view/ukr_name_faю.жm
7. Решетов А.М. Антропонимические трансформации в инонациональной среде / А.М. Решетов // Этнография имен. – М. : Знание, 1971. – 207 с.

Дана стаття присвячена актуальним питанням сучасного мовознавства. Актуальність дослідження зумовлюється високим рівнем суспільного інтересу, практичною потребою, недостатнім рівнем вивченості у вітчизняній фаховій літературі китайських імен, що становлять важливу частину лексики, їх структурно-граматичних, лексичних та культурних особливостей.

Ключові слова: ономастика, антропонім, власне ім'я, прізвище, псевдонім.

Summary. This article focuses on topical issues of modern linguistics. The relevance of research is conditioned by high public interest and practical needs of modern Ukrainian science to research the specifics of the Chinese names, which are an important part of the vocabulary from the structural and grammatical, lexical and cultural points of view. The system of personal names of any language roots in ancient history, bears the stamp of national identity and the people included in the national picture of the world. Names have strong national and cultural characteristics and extremely important source not only for linguistic, but also historical and cultural knowledge. They as a special kind of linguistic realities reflecting peculiarities of national culture, traditions and customs of the people.

Number purely Chinese family names not exceeding two-three hundred units. Circle of Chinese names wider, as they are given freer than family names. In feudal Chinese society the naming model was

much strict than in Ukrainian. Apart from the usual for us personal names, nicknames and surnames the Chinese used anthroponomical elements such as:

- *family names (owned by the whole clan of the relatives)*
- *second family name (reflects one of the branches of a large family);*
- *dairy names (provided as a child's birth parents)*
- *school names (provided by the teacher)*
- *nicknames (aliases youth; provided or elected by friends or by yourself)*
- *adult \ formal names (usually consists of name and occupation or position of the person);*
- *literary nicknames (elected by writers and art workers to hide their own ones as a result of persecution for literary and other activities. Exclusions – actors of the Beijing Opera, for whom a nickname was a required component of their scenic image)*
- *book names (can have up to four, and they can occupy different places in anthroponomical model);*
- *slogans and mottos of emperors (substituted proper names of emperors);*
- *posthumous names (written on memorial tablets).*

After the founding of the PRC this complex naming system was canceled, the right to use a pseudonym was left only to writers and artists.

Keywords: *onomastics, anthroponym, own name, nickname, pseudonym.*

Отримано: 15.07.2015 р.

УДК 821.112.2.09(436)

Кеба Д.О.

СВОЕРІДНІСТЬ МІФОТВОРЕННЯ В ПРОЗІ Ф. КАФКИ

Віднесення Кафки до модернізму зазвичай ґрунтується на тому, що в його творчості виразилася приписувана цьому художньо-естетичному феномені «тенденція до применшення й руйнації людської особистості» [1, с. 83]. Іншу типологічну ознаку модернізму – розробку різних варіантів новітньої міфологізації – автор загалом вельми глибокої статті, з якої взято вище наведену цитату, не враховує, вважаючи, що Кафка “не знав” такої рятівної ніші для інших письменників кризової перехідної доби межі ХІХ – ХХ ст., як “вихід у міфо-архетипну реальність” [там само, с. 94]. Справді, Кафка не намагався “сховатися” у міфі, однак це не означає, що у його творах зовсім відсутні міфопоетичні інтенції. Свого часу відомий міфознавець Є. Мелетинський відзначав, що для Кафки зовсім не властиво міфологізувати дійсність у дусі Джойса, тобто він не був схильний до постійного кореспондування між сучасністю і міфом, як це робив Джойс [5, с. 325]. Кафка далекий від Джойсової гри з міфом, але він не відкидає універсальності міфу, доволі часто апелюючи до нього (особливо в творах малої форми) й, вочевидь, підсвідомо орієнтуючись на міфопоетичну картину світу. Відтак у пропонованій розвідці ставиться мета виявити особливості міфотворення автора “Замку” і “Процесу” на рівні художньої структури його творів, головним чином у сюжетно-композиційних і хронотопних моделях.

Міфотворчість Кафки проявляється вже в тому, що його творах відбувається цілком незвичайне, а найчастіше відверто фантастичне перетворення реального світу, і картина цього перетвореного світу дає змогу порівнювати її з міфологічним світобаченням і міфотворенням. Залишаючи поки осторонь ті твори Кафки, у яких сюжет визначається фантастичною за своєю суттю подією – як, наприклад, у оповіданні “Перетворення” чи притчі “Верхи на цебрі”, – звернемо увагу на Кафкові твори великої епічної форми.

Цікаво розглянути, приміром, як створюється в романі “Процес” міф про провину людини і неминучість покарання. Тут у “нефантастичному” за своєю формою і видимими обрисами світі відбуваються дивні речі: засідання суду відбуваються в курному захаращеному горищному приміщенні, яке наступного дня перетворюється в пральню; у вузькій банківській коморі різкими карають дрібних слідчих агентів; судовий трон, зображений на картині художника Тітореллі, при ближчому розгляді виявляється кухонним стільцем; богиня правосуддя на цій же картині чомусь біжить, що ніяк не дає їй можливості утримувати в рівновазі чаші справедливості; напередодні страти Йозефа К. його ведуть вулицями міста не так служителі феміди, що прийшли за ним, як він сам направляє їхній рух, і, проте, вони виявляються саме на тій окраїні міста, де й має відбутися страта К. Так реалізується художній міф про безумовну провину людини і невідворотність покарання за її гріховність, нехай навіть неусвідомлювану.

За тим самим принципом поєднання буденності і “незвичайності” будується в романі “Замок” міф про марність і безперспективність шукань людиною істини буття, її наполегливих спроб проникнути в сферу божественно-трансцендентного, але разом з тим невпинності й завзятості в прагненні до цієї мети. Своєрідний підсумок роману (але не остаточний, тому що боротьба головного героя програмується тут як перманентна і нескінченна) – слова героя: “неможливе виявилось неможливим” [2, с. 176]. Не менш виразно говорить про це ще один афоризм: “Можеш скільки завгодно підбадьорювати людину із зав’язаними очима побачити щось крізь тканину, але вона ніколи не зможе цього зробити, хоч як би старалася” [2, с. 190].

У творчій спадщині Кафки є низка творів, в яких він відкрито апелює до того чи того міфу. Так, в оповіданнях “Міський герб”, “Як будувалася Китайська стіна” безпосередньо вказується на біблійний міф про Вавилонську вежу як на першоджерело і при цьому відкрито здійснюється сюжетно-образна трансформація міфу.

Невелика за обсягом притча “Міський герб” несе в собі великий ідейний зміст. Вона починається з дуже традиційного тлумачення легенди: “Головна мета цього заміру – спорудити вежу, яка дістала б до самого неба. Решта ідей проти цієї мали другорядне значення” [4, с. 42]. Далі інтерпретація Кафки розвивається таким чином, що головна справа замінюється побіжною: “дбали не так про спорудження вежі, як про розбудову робітничого містечка”. Кафка акцентує, здавалося б, дивну річ: “усі легенди й пісні, народжені в цьому місті, сповнені тужного очікування...”. Причина ж туги, в усвідомленні неминучості того “провіщеного” дня, коли “якийсь могутній кулак завдасть місту один за одним п’ять ударів і шцент його зруйнує”. Відразу після цього твердження-проорокування з’являється пояснення досі незрозумілої назви твору: “Тому на міському гербі й зображено кулак”. У цьому фіналі вся розказана автором історія парадоксально зламуються і розкривається весь зміст Кафкового бачення відомого сюжету: людина завжди знає про очікуване покарання, однак у своїй гордині стосовно небес, у своїй непоступливості й небажання прийняти уготоване їй місце у світобудові йде до трагічного кінця. Це взагалі одна з найважливіших думок Кафки, яку він так чи інакше проводить у “Процесі”, “Замку” та інших творач.

Ще одним характерним у цьому плані текстом Кафки можна вважати оповідання “Як будувалася Китайська стіна”. Кафка спробував довести, що це велике будівництво велось не стільки заради захисту Китаю від набігів кочівників Півночі і не стільки для того, щоб, урешті-решт, спочатку побудувати стіну, а потім вежу, скільки заради порожніх стінних прорізів, тобто була абсолютно недоцільною. Стіна будувалася завжди і всіма поколіннями, але будувалася фрагментарно, довжиною приблизно по п’ятсот метрів, групами робітників по 20 чоловік, що викладали стіну, рухаючись назустріч один одному. Коли будівництво кілометрового відрізка стіни завершувалося, робітників перекидали на іншу ділянку, найчастіше дуже далеко від попередньої, для того щоб вони не стомлювалися від одноманітності своєї праці і місцезнаходження, а головним чином щоб запобігти усвідомленню того, що кінця будівництву немає і бути не може в силу величезності, неспроможності для людини реалізувати весь задум. Кафка вибудовує складну систему мотивувань саме такого способу будівництва. При цьому переконливість усієї системи аргументації покликана підсилюватися самою формою оповіді від першої особи людини “родом з південно-східного Китаю” і постійними посиленнями на вірогідність матеріалу, що викладається. Якщо кожен робітник, без утоми трудячись на своїй обмеженій ділянці, був абсолютно впевнений, що стіна буде коли-небудь завершена, то в приміщеннях керівників, яких, до речі, ніхто ніколи не бачив, думають лише про “порожнечі” міжстінних прорізів, тобто про те, щоб будівництво ніколи не закінчувалося.

Таким чином, ріст стіни-вежі Кафки цілком визначається планами “порожнього” простору, який в жодному разі не повинен зникнути, адже завершення будівництва – загибель самої ідеї. У Кафки ця модель набуває рис безумовного і непідвласного людському усвідомленню теократичного управління. Для цієї моделі вкрай істотно, що рух до мети не може припинитися, майбутнє повинно завжди залишатися найважливішим стимулом і ідеалом людського життя, але стати сьогоднішнім воно ніколи не зможе.

Для Кафки міфологізація дійсності зовсім не обмежується відсиланням до відомого міфологічного першоджерела і тій чи іншій його трансформації або інтерпретації. Він виходить далеко за межі цього першого етапу поетики міфологізування. Художня інтуїція – саме те, що головним чином відрізняє Кафку в його міфологічному підході до сучасності і що відрізняє його від інтелектуальної гри з міфом, яку демонструє, наприклад, Джойс, – втягує в сферу перетворення всі елементи створюваних ним художніх світів. Виявляється це в тому, що міфологізація простежується на всіх рівнях ідейно-естетичної системи – у сюжетно-композиційному і просторово-часовому наповненні творів, предметно-образних деталях, мовленні.

Зупинимось на тому, як за міфологічними ознаками перетворюються в Кафки реалії самої дійсності, що перетворюються на конкретні елементи й деталі художнього світу.

Символічній інтерпретації піддаються у Кафки явища як природного, так і культурного буття. У природній сфері найчастіше це відбувається з тваринами. І тут спостерігається цікава закономірність: у творах малих жанрових форм Кафка дуже часто зображує світ тварин відкрито, у фантастичній формі, антропологізуючи його. Він не перетворює зображення в алегорію на зразок жанру байки, а, скоріше, вдається в такий спосіб до одивненого погляду на людський світ, за допомогою якого дозволяє бачити його існування незамутненим і ніби очищеним від “культурних” умовностей. Яскраві приклади міфологічного bestiарію Кафки бачимо в оповіданнях “Дослідження одного собаки”, “Звіт для академії”, “Шуліка”. Сюди ж можна віднести і знамените “Перетворення”, але з певними застереженнями, яких потребує характер розгортання центральної сюжетної колізії.

Окремого розгляду вимагає символізація предметного світу в творах Кафки. Тут, як нам здається, особливо наочно реалізується багата символіко-міфологічна фантазія автора. Практично в кожному творі спостерігаємо дивні трансформації речей, перетворення їх у знаки метафізичного світу, до якого прикута увага письменника: могильна плита в оповіданні “Сон”, стародавня книга в “Процесі”, меч, яким заколюють К. Нарешті, знаходимо у Кафки групи предметів, символізація яких “працює” на виявлення найсуттєвіших аспектів його концепції дійсності. Цілком слушно, посилаючись на Т. Адорно, відома дослідниця творчості Кафки Беттіна Кютер зауважує, що “характер зловісного і гротескного виникає у Кафки не у вигадуваних фантастичного, а в надмірному загостренні реального. Він “відчужує” видиме “цілком до картини”, яке шукає реальність за уявним цілісним враженням” [7, с. 125].

У романах Кафки відсутнє фантастичне перетворення побутових реалій. Дорога, будинок, стіна, двері, канцелярські приміщення, приватні помешкання із різноманітними речами залишаються цілком життєподібними: зберігається їхній зовнішній вигляд, не порушуються ні життєві, ні літературні функції цих предметів. Однак, поряд із реальною функціональністю предметів Кафка надає цим предметам якогось особливого символіко-містичного змісту. У зв’язку з цим У. Айзеле пише, що “подробиця вхоплюється точно, однак вона губиться у невідомому цілому: точній деталі не відповідає точність цілого. Кафкове око стає подібним до ока комахи, якому дається впізнати окреме в контурах і русі, не побудувавши якое зв’язане ціле. Звідси і походить тривога – розсіяний погляд. К. із своєї точки зору не може нічого з певністю зв’язати. Цілісні аспекти, які дають можливість побаченому стати впізнаним, подробицями завершеною картиною, відсутні. Наслідки не можна відрізнити від причини” [6, с. 67].

У Кафки постійно у звертанні до речей бачимо приклади наполегливо впроваджуваного полісемантичного й почасти взаємовиключного змісту. Наприклад, у “Замку” є епізод, коли герої докладно обговорюють фотографічне зображення, яке зберігає Гардена, господарка готелю, на пам’ять про чиновника Кламма, що колись був її коханцем. На фотографії відбитий навіть і не сам Кламм, а кур’єр, через якого Кламм уперше викликав її до себе. Але і цього для Гардени досить, щоб боготворити того, хто “із Замку”. Для неї він є втіленням могутності, недосяжності й незбагненності Замку.

Подібним чином трактується лист, що його К. одержує нібито від самого Кламма. Усі, до кого звертається К., демонструючи цей лист, визнають, що сам факт одержання листа з Замка винятково важливий, і водночас говорять, що це не має ніякого значення. Те саме відбувається з телефоном. Коли К. посилається на свою телефонну розмову з Замком, староста йому відповідає: “Ці безперервні телефонні розмови ми чуємо у своїх телефонних апаратах, вони здаються нам схожими на шелест і наспівування, і тільки цьому шелесту та наспівуванню в наших телефонних апаратах можна довіряти, все решта – обман. Не існує безпосереднього телефонного зв’язку із Замком, жодного центрального пункту, звідки дзвінки скеровувались би в потрібному напрямку...” [2, с. 83-84].

Багатоплановістю символізації відрізняється і предметно-речовий світ “Процесу”. Наприклад, картини художника Тітореллі, на яких зображуються різні моменти правосуддя і люди, що мають до нього відношення, зовсім не мають на меті дати справжнє уявлення про суд. Більше того, вони увесь час викликають двоїсте враження, як, скажімо, богиня правосуддя, що виглядає ще і як богиня перемоги, і навіть як богиня полювання. Красномовною деталлю сутності суду виступає пошарпаний, забруднений учнівський зошит, у який слідчий записує показання свідків. Книжки ж, що лежать на його столі, виявляється, переповнені порнографічними картинками.

Неважко побачити, що Кафка постійно зіштовхує в предметах, що з’являються на сторінках його книг, надзначує й незначне, профанне й священне. Можливо, найяскравішим взірцем такого зіткнення є предметна обставленість сцени убивства (точніше, страти) Йозефа К.: урочистий одяг катів, ніж, що витягається зі спеціальних піхов, церемоніал його передачі з рук у руки і т. ін.

Символізуючи предметно-речовий світ, Кафка, разом з тим, зовсім не позбавляє деталі оповіді їхнього самоцінного значення. Символізації піддається не увесь речовий світ, але найбільш

істотні його деталі (хоча таке значення може одержати практично будь-який предмет), що корелюють із метафізичним рівнем буття. Наприклад, коли в “Замку” у момент прийняття героєм рішення – піддаватися йому допиту чи рішуче відмовитися – ніби зовсім випадково описується, як із коржа, що його їсть секретар Мом, сипиться кмин і крупинки солі, то важко приписати цим деталям яке-небудь міфологічне чи символічне значення; швидше за все, вони служать для додання оповіді того, що Лев Толстой називав “рівнем реальності”, який є необхідним, обов’язковим у будь-якому творі, щоб він не втрачав безумовної художньої переконливості. Водночас саме сполучення підкресленої буденності, приземленості, що контрастує з винятково серйозним предметом розмови, що в цей момент протікає, навіює читачеві відчуття ірреальності, фантазмагоричності.

Окрім розглянутих форм і способів міфологізації дійсності значущості набуває також те, що письменник найчастіше надає умовно-символічного змісту явищам і об’єктам природи (вітер, сніг у “Замку”, місяць, зміна пір року в “Процесі”). Ще більшій символізації піддається, наприклад, одяг та інші атрибути зовнішнього вигляду людини. Досить згадати, який злий жарт зіграло з героїнею “Замка” Амалією надягнуте нею намисто сестри, що натякало на ритуально-еротичну сферу й саме так було сприйняте чиновником Сортіні. Особлива прихильність К. до Варнави викликана чудовою лівреєю, що вказує на його службу в Замку. Кламм, який щоразу з’являється іншим, коли його бачать ті, що підносять прохання (від їхнього бачення і залежать його зміни), насправді завжди незмінний і впізнається за строгим чорним довгополим сюртуком і чорними, витягнутими у стрілку вусами. Усе це – знаки, що виділяють особливий статус людини. Показово, що коли Єремія, один із помічників К., кидає службу, його зовнішність різко міняється, і він, до того абсолютно схожий на свого напарника, тепер сприймається зовсім іншою людиною. Та й, власне, стає таким, як засвідчує його розмова з К.

Кафку в сфері символічної міфологізації дійсності зближує з іншими модерністами звернення до архетипних образів. Серед тих, що найчастіше зустрічаються, – архетип корабля. На думку Є. Волощук, “архетип корабля в художній системі Кафки виступає одним із “речових” аналогів зчеплення міфологем шляху й чекання й одночасно одним із засобів виведення даного зчеплення на рівень константних властивостей людського буття. На відміну від образу поїзда, що асоціюється з життям людства кінця XIX – початку XX століття, семантика образу корабля містить у собі “вічнісний” компонент” [1, с. 90]. Романтичне протиставлення надзвичайного й вільного світу корабля тривіальному й усталеному світу землі в Кафки знімається, оскільки його герої і на кораблі страждають від несвободи, і на кораблі не можуть вторгнутися в межі незвичайного. Так, сирени, повз які пропливає Одисей в оповіданні «Мовчання сирен», жодним чином не провокують античного героя; недоступними залишаються ворота в царство смерті для мисливця Гракха з одногоменного оповідання; мавпі з оповідання «Звіт до академії» випадає звичайне людське життя.

Як бачимо, Кафка далекий від інтелектуальної гри з міфом, а також від перетворення міфу в інструмент організації життєвого матеріалу в художньому творі. Він не стільки обіграє якісь конкретні міфи (хоча й це йому не чуже), скільки створює свої власні міфи про людське існування, роль у ньому тих чи інших факторів, тих чи інших конкретних елементів буття.

Відіграючи суттєву роль у загальних принципах сприйняття і стосунку до дійсності, міф у художньому світі Кафки специфічно організує його поетику, і звертання до міфу приводить, у кінцевому рахунку, до ефективних художньо-естетичних результатів. Кафка схильний до протокольної, документалізованої оповіді, в якій значне місце займає натуралізація зображення, нанизування різноманітних і начебто б незначних подробиць. Загальна ж атмосфера драматично напруженої оповіді пояснюється також тим, що у Кафки відбувається корінне порушення домінуючого пафосу первісного міфу, який базується на подоланні відчуження людини і світу, творення Космосу з Хаосу.

Список використаних джерел

1. Волощук Е. «Вот как мы заблудились» (Художественная реальность притчи Ф. Кафки «Железнодорожные пассажиры» в контексте развития антропоцентрической парадигмы) / Евгения Волощук // Вікно в світ. – 1998. – №2. – С.62-97.
2. Кафка Ф. Замок : Роман / Пер. з нім., передмова та примітки Н. В. Сняданко. – Харків : Фоліо, 2008. – 317 с.
3. Кафка Ф. Процес : Роман та оповідання / Франц Кафка. Пер. з нім. / Авт. передм. Д. Затонського. – К. : МП «Юніверс», 1998. – 288 с.
4. Кафка Ф. Романи, оповідання, щоденники, листи / Франц Кафка. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 592 с.
5. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408 с.
6. Eisele U. Struktur des modernen deutschen romans / U. Eisele. – Tübingen; Niemeyer, 1984. – VIII, 367 s.

7. Küter B. Mehr Raum als sonst. Zum gelebten Raum im Werk Franz Kafkas. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 1989. – 237 s.

Анотація. У статті аналізуються особливості міфотворення в прозі Ф. Кафки. Стверджується, що на відміну від найпоширенішого варіанту модерністської поетики міфологізації, в основу якого була покладена ідея відродження і трансформації сюжетів та образів прадавнього міфу в плані їхнього кореспондування із сучасністю, Кафка прагне створення власного міфу про людське існування. Ознаки традиційної міфологічної моделі простежуються у Кафковій поетиці повторюваності; у цілісності і взаємоперехідності фантазійних (умовно-символічних) і життєподібних елементів картини світу; в різноманітних об'єктно-суб'єктних, просторово-часових, ментально-почуттєвих уподібненнях. При цьому в творах Кафки має місце руйнація домінуючого пафосу первісного міфу, призначення якого полягало у подоланні відчуження людини і світу, творенні Космосу життя з Хаосу світу.

Ключові слова: модернізм, картина світу, міф, міфотворення, поетика міфологізації.

Summary. The article studies the peculiarities of the myth-creation in F. Kafka's works. Kafka's myth-creation is different from common modernistic principles of mythologizing poetics and based on spontaneous mythicizing; that is constructing a specific symbolic universal model by myth-like fiction. Kafka does not use traditional mythological plots and images (unlike, for example, J. Joyce). But Kafka, being instinctive mythologist, correspondences with the main modernistic ideas of World and Man. These ideas, in no way adequate to ancient myths, of personalities being levelled off and situations eternally repeated and individual's social isolation in the 20th century community are expressed in Kafka's works very clear. There are no mythological parallels, endless réitérations and cyclic death-resurrection myths, Kafka focusses on inability of the hero to change the situation, escape the Process or reach the Castle. Levelling is expressed through clothes and not mythological masks. Contrary to Joyce, Kafka's plot looks like anti-myth; Hunter Grafch dies but is not able to reach the Kingdom of the Dead, the hero of «The Castle» never passes initiation, the hero of «Metamorphosis» unlike totemic myth heroes is hopelessly dissociated from his kin, etc. Aliénation phantasies are translated by Kafka as an absurd disruption of communications (information, understanding) between the object and the subject on a metaphysical level (which psychologically takes the form of hero's guilt and socially of his underserved persecutions).

The signs of traditional myth-models observed in the poetics of repetition; mutual transitivity and integrity of Fantasy (conditional symbolic) and elements of the real world; various object-subject, spatial-temporal, mental-sensual assimilations. Thus in the Kafka's works a dominant destruction pathos of the original myth is settled, whose purpose was to overcome the alienation of man and the world, the creation of life Space Chaos world.

Therefore, Kafka's myth-creation demonstrates, in other ways, the main aspects of the mythologizing poetics which comes into conflict with the true meaning of traditional myths.

Key words: modernism, picture of the world, myth, mythologizing poetics, myth-creation.

Отримано: 25.07.2015 р.

УДК 821.161.1-1.09

Кеба А.В.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА: ПРОСТРАНСТВО И ТЕКСТ. СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ. ПРОСТРАНСТВО СОЗНАНИЯ

Об особенностях и противоречиях человеческого сознания в художественной прозе Андрея Платонова писали довольно много (см., например, об этом в докторской диссертации М.А. Дмитриевской [1]), однако данная проблема, насколько нам известно, не рассматривалась в контексте пространственной организации текста – специфического феномена модернистской прозы, предполагающего его (текста) восприятие не столько во временной последовательности развертывания, сколько в референциально одновременной и наглядно-целостной перспективе. Такое свойство платоновской прозы (см. об этом нашу работу [4]) распространяется и на воспроизведение механизмов работы человеческого сознания. Изучение художественного новаторства Платонова в этой сфере и составляет цель настоящей статьи.

Платонов уже в самом начале творческого пути проявлял огромный интерес к сознанию человека, прежде всего, как к идеологическому феномену. Молодой писатель верил, что именно благодаря сознанию человечество сможет преодолеть все препятствия на пути к счастливому будущему.

Само это будущее виделось ему «царством сознания», а революция, соответственно, «началом царства сознания» (ср. название статьи 1921-го года: «У начала царства сознания»). Философско-психологическое осмысление сознания прорывается в это время и в его художественное творчество. Так, в рассказе-«фантазии» «Потомки солнца» читаем: «...мощь человеческого сознания есть способность ясного, полного и одновременного представления о многих совершенно разнородных вещах» [5, с.42]). Как видим, здесь зафиксирована однозначно положительная оценка человеческого сознания. Тем не менее, в том же рассказе встречаются прямо противоположные выражения: «сатана сознания, дьявол мысли» [5, с.43]. В дальнейшем Платонов всё более остро будет осознавать противоречия сознания как в его отношении к бытию, так и к другой ипостаси человеческого духа – чувству. Симптоматичной можно считать фразу, внесенную в записную книжку уже в середине 20-х годов: «Всякая мысль, всякое интеллектуальное движение без своего эквивалента и отображения в чувстве, усиливающего мысль в квадрате, есть ложь и нечестность...» [7, с.259].

Констатируя эту крайне важную для Платонова заинтересованность человеческим сознанием, следует отметить, что в художественном плане она реализуется в решениях оригинальных и вместе с тем типологически сходных с процессами развития европейской прозы того времени (см. об этом, в частности, в нашей статье [2]).

Существенным фактором специфического изображения сознания в прозе Платонова является присущий ему модернистский скепсис относительно художественных возможностей раскрыть и тем более объяснить «всю» глубину и многогосложность внутреннего мира человека. Отсюда своеобразный «антипсихологизм» Платонова, включающий в себя отказ от аналитических форм воспроизведения душевной жизни (исключения составляют рассказы писателя второй половины 30-х – 40-х годов). Как автор «крупных эпических форм», организованных по принципу пространственной формы, Платонов вовсе не склонен погружаться во внутренний мир человека и демонстрировать читателю все нюансы и хитросплетения его психики. Даже к такому общему приему психологической прозы, как внутренний монолог или внутренние реплики он прибегает крайне редко, прочно соединяя их с основным массивом повествования и сопровождая вполне традиционными авторскими ремарками (ср. в «Чевенгуре»: «Ночь шумела потоками охлажденного дождя; Александр слышал падение тяжелых капель, бивших по уличным озерам и ручьям; одно его утешало в этой бесприютной сырости погоды – воспоминание о сказке про пузырь, соломинку и лапоть, которые некогда втроем благополучно одолели такую же ненадежную, такую же непроходимую природу.

«Он ведь пузырь, она ведь не женщина, а соломинка, и товарищ их – брошенный лапоть, а они дружно прошли по пашням и лужам, – со счастьем детства, с чувством личного подобия безвестному лаптю, воображал про себя Дванов. – У меня тоже есть товарищи пузыри и соломинки, только я их зачем-то бросил, я хуже лаптя...» [8, с.239].

Модернистский психологизм Платонова импульсивен, фрагментарен, зачастую как бы лишен мотивировочной базы; здесь многое организуется по принципу айсберга, уходит «под воду», скрыто от поверхностного восприятия. Такой метод Платонова, кроме прочих объяснений, может быть истолкован в свете убеждения писателя в том, что, как сказано в «Сокровенном человеке», «нигде человеку конца не найдешь и масштабной карты души его составить нельзя...» [5, с.364]. Определенную вариацию этой мысли встречаем и в статье Платонова «О любви»: «в душе человека такие же и еще большие пространства, какие лежат в межзвездных пустынях» [6, с.174]. Для Платонова чрезвычайно важен тот иррациональный, непостижимый остаток внутренней человеческой жизни, о котором говорил Ф.М. Достоевский (приоритетный для автора «Чевенгура» писатель), а после него особенно много писатели-экзистенциалисты.

Проявившийся у Платонова отказ от психологического аналитизма может быть объяснен также тем, что сознание человека для него в значительной степени определяется его (сознания) мифологическим (или архетипическим, в юнгианской терминологии) строем, соответствующим в филогенезе «первичному этапу развития сознания». Именно «дологическое» сознание является важнейшим объектом художественного интереса Платонова. Так, в повести «Ямская слобода» находим попытку «физиологического» воспроизведения самого момента зарождения сознания в человеке: «Он (Филат, центральный персонаж повести. – А.К.) сначала что-нибудь чувствовал, а потом его чувство забиралось в голову, грома и изменяя её нежное устройство. И на первых порах чувство так грубо встряхивало мысль, что она рождалась чудовищем и ее нельзя было гладко выговорить. Голова все еще не отвечала на смутное чувство, от этого Филат терял равновесие жизни» [5, с.264].

Этот интерес к первичным формам человеческого сознания воплощается у Платонова в совершенно особом по сравнению с его современниками художественном формате. В отличие от других модернистов, Платонов не стремится к непосредственному воспроизведению мыслительных процессов. Для него это невозможно в силу известной неразвитости воспроизводимого сознания в его «предлогическом» состоянии. К тому же, по-видимому, Платонов интуитивно чувствовал не-

возможность абсолютно адекватной передачи работы сознания, поскольку в нем определяющую роль играет не слово и мысль, а образ, картина. Современная психология убедительно доказывает, что в основе деятельности человеческого сознания лежат невербальные процессы. Словно зная об этом, Платонов постоянно акцентирует внимание на том, что сознанием управляют не мысли, но воображение и видения (ср.: «Под думой он (Александр Дванов. – А.К.) полагал не мысль, а наслаждение от постоянного воображения любимых предметов» [8, с.501]; «Захар Павлович думал без ясной мысли, без сложности слов, одним нагретом своих впечатлительных чувств» [8, с.227]. Косвенным подтверждением того, какую значительную роль играют в структуре «Чевенгура» видения и фантазии его героев, может служить определение, данное этому произведению одним из французских исследователей, – «эпопея галлюцинаций» [см.: 9, с.84].

Пространство сознания героев Платонова разворачивается по преимуществу как картины их видений и фантазий, которые отличаются исключительной конкретностью и выразительностью. Таковы в «Чевенгуре» грезы Копенкина о Розе Люксембург; видение Мошонковым-Достоевским социализма с «борщом», «свиной» и «чистоплотными красивыми девушками» [8, с.131]; воображаемая беседа покойного отца Саши Дванова с сыном [8, с.241]; реализованная в видениях героя метафора работы ума и сердца как плотины и разлива реки за ней [8, с.158] и т. п. Характерно также то, что внимание писателя занимают преимущественно неопределенные, смутные психологические состояния его героев. В «Чевенгуре» этим отмечены все основные персонажи: «Пока Дванов в беспамятстве ехал и шел...» [8, с.278]; «ему (Копенкину. – А.К.) лезли в голову посторонние мысли и уродовали одна другую до невыразительности...» [8, с.306]; «Он (Чепурный. – А.К.) боялся своего поднимавшегося настроения, которое густой силой закупоривает главную мысль и делает трудным внутреннее переживание...» [8, с.407].

«Архетипическая» природа сознания у Платонова проявляется и в самом языке его произведений. Для писателя характерно тяготение к такому типу художественной речи, в котором находило бы непосредственное воплощение конкретно-чувственное, перцептивное восприятие действительности. Персонажи Платонова, а вместе с ними и сам автор, где только возможно, стремятся к тому, чтобы в языке содержалось только видимое и чувствуемое, а абстрактным понятиям или ментальным явлениям были присущи физические характеристики (ср.: «увидел в своем сердце усталость» [8, с.211]; «слушал внимательным умом» [8, с.243]; «со своим слушающим чувством» [8, с.248], «зорко вспоминала всю жизнь» [8, с.299]). Усугубляет этот феномен принципиальная для прозы Платонова повествовательная установка пребывания «внутри изображаемого сознания» [14, с.197], следствием чего оказывается полная стилистическая однородность речи повествователя и голосов персонажей.

Говорить о пространстве сознания как особом феномене платоновской прозы имеет смысл еще и потому, что у него находит последовательное воплощение характерная для модернистской прозы тенденция к спационализации («опространствливаню») времени, то есть время как относительно развитая и осознанная категория «субъективного» человеческого существования теряет свойства абстрактности и условности, приобретает параметры физической конкретности и предметности и становясь объектом перцептивного, антропоморфного и деметафизированного восприятия: время может быть «светлым», «темным», «легким», «тяжелым», «быстрым», «тягучим», «невидимым», «слышным», «грустным», «трудолюбивым» и т.п. [8, с.292, 322, 361, 388 и др].

Кроме того, в сознании героев Платонова находим множество примеров взаимообратимости временных пластов, относимых к настоящему, прошлому или будущему. Например, в «Чевенгуре» о Захаре Павловиче, «приемном» отце Дванова, говорится: «Сколько ни жил Захар Павлович, он с удивлением видел, что он не меняется и не умнеет – остается ровно таким же, каким был в десять или пятнадцать лет. Лишь некоторые его прежние предчувствия теперь стали обыкновенными мыслями, но от этого ничего к лучшему не изменилось. Свою будущую жизнь он раньше представлял синим глубоким пространством – таким далеким, что почти не существующим. Захар Павлович знал вперед, что чем дальше он будет жить, тем это пространство непережитой жизни будет уменьшаться, а позади – удлиняться мертвая растоптанная дорога. И он обманулся: жизнь росла и накоплялась, а будущее впереди тоже росло и простиралось – глубже и таинственней, чем в юности, словно Захар Павлович отступал от конца своей жизни либо увеличивал свои надежды и веру в нее» [8, с.57]. О последовательности претворения взгляда на взаимообратимость и взаимоотражаемость прошлого и будущего в «Чевенгуре» говорят и такие парадоксальные высказывания его персонажей, как «в память будущего» [8, с.186], «помнил о дальнейшем» [8, с.29] и т.п. В связи с этим интересно отметить, что понимание прошедшего времени как отрезка жизни видимого, находящегося перед глазами, т.е. впереди, а будущего как невидимого, находящегося сзади, является одним из характернейших свойств мифологического мышления [11, с. 120-121].

Таким образом, очевидно, что воспроизводимому Платоновым типу сознания присущи мифологические черты. Однако парадокс заключается в том, что этот мифологический тип сознания являет-

ся одночасно і модерністським – в тому сенсі, що перед нами явно свідомість людини новітнього часу з усіма витікаючими звідси наслідками і ознаками, трагічної розірваністю, розщепленістю, болісним відчуттям свого «я» і пр. Казалося б, не будучи надієними високим рівнем свідомості, герої Платонова, тим не менше, дуже глибоко переживають відчуття втрати в світі, розрива між «я» і світом, несподіваності людини і буття. Причиною цього, по Платонову, є саме наявність свідомості в людині. В невеликому філософсько-публіцистическому есе «О любви» Платонов відкрито пише, що свідомість людини «мукає, перешкоджає жити, перешкоджає бути повністю вільною, чудесною силою, яка нічим не обмежена і для якої немає неможливого... <...> думка, як сказ., не сбалансована з природою, і від цього виникає всяка мука, отрута і шкода життя» [6, с.175]. В «Чевенгурі» один з героїв формулює цю проблему просто і афористично: «Не живеш, а думаєш...» [8, с.322].

Крім того, що свідомість породжує суперечливі думки і дії, воно відрізняється ще і особливим родом подвійності, оскільки в якості свого необхідного компонента містить свідомість: людина завжди керує своєю свідомістю як зовні, в світ, так і всередині, в глибину свого «я». І тільки злиття цих протилежних прагнень може принести людині відчуття гармонії і єдності з світом. Як раз цього і не вистачає героям Платонова. Вони страждають як від неможливості зрозуміти оточуючий світ, так і від мучительної самопоглиненості, «прив'язаності до себе» [8, с.370]. В цій зв'язі надзвичайно показовою представляється репліка одного з героїв «Чевенгура» – «не живеш, а думаєш» [8, с.322].

Відпустити або хоча б згладити суперечливі свідомі платоновські герої намагаються шляхом відмови від свого «я» в користь «ти», знищуючи зв'язаність «я» спрямованістю свідомості на іншого, «щоб в людині залишилося одне обожнення товарища» [8, с.111]. Само устроєння комунізму в Чевенгурі має на меті подолати стан загальної відчуженості, несподіваності людини і світу через встановлення всепоглинаючого товариства. На якийсь час це навіть вдається: думка і діяльність во ім'я іншого, людина забуває себе. Наочний приклад – ситуація з заболівшим Яковом Титичем, до якого турбота всім чевенгурцями. Коли ж з забутого дійства свідомість повертається до людини, разом з нею до нього знову повертається тягар (по Платонову, – «скупне») відчуття життя: Кирей і Жев «відчували скупне час на дворі, коли піднялися з каменя і залишили на ньому свою турботу про Якова Титича» [8, с.341].

В силу міфологічності і парадоксально пов'язаної з нею «сучасності» простір свідомості в платоновських текстах отримує особливий род миметизму. Свідомість не тільки відтворює і творить світ, скільки слідує за ним, репродукує його, але тільки по зовнішньому образу і подобию. В романі «Чевенгур» знаходимо цьому докладне пояснення: «В сімнадцять років Дванов ще не мав броні над серцем – ні віри в бога, ні іншого душевного спокою; він не давав чужого імені відкриваючійся перед ним безмірній життю. Однак він не хотів, щоб світ залишався невідомим, – він тільки очікував почути ім'я з його же рота, замість нарочно вигаданих прізвиськ» [8, с.71]. Іншими словами, суб'єкт тут імітує об'єкту, зливається з ним. Отримується, що герої письменника, да і сам, ніби тільки вчаться говорити, перебуваючи на тій стадії розвитку мови і свідомості, коли ім'я повністю відповідає тому, що воно називає. В такому незрозумінні суб'єкта і об'єкта знову ж виявляють себе міфологічні властивості свідомості. Знаменно, що А.А. Потебня, в свій час описуючи ці властивості, підкреслював: «образ вважається об'єктивним і тому цілком переноситься в значення і слугує основою для подальших висновків про властивості означеного» [10, с.287].

Подвійність свідомості людини породжує у героїв Платонова відчуття розірваності з світом, неможливості отримати і висловити в слові сокровище значення життя, породжує «неправильну», ускладнену, повільну в своїй формі мову. Письменник знаходить можливим багаторазово акцентувати муки думки і слова (ср.: «Достоевський повільно вбирав в себе слова Дванова і перетворював їх в видимі обставини. Він не мав дару вигадувати істину, і міг її зрозуміти, тільки звернувши думку на події свого району, але це шло в нього довго: він повинен душевно представити порожню степ в знайомому місці, поименно переставити на неї двори свого села і подивитися, як воно отримується» [8, с.131]; «во в будь-якому разі спочатку виникала не думка, а якийсь тиск темної теплоти, а потім вона якось виходила, охолоджуючись від витікання» [8, с.451]; «...мозг не думав, а скригав – джерело чіткого свідомості в ньому було забито назавжди і не піддавалося впливу сумного почуття» [5, с.260]. Саме складність і напруженість зв'язків свідомості в процесі сприйняття і осмислення світу породжує платоновські словесні гротески, побудовані на порушеннях семантичної і стилістическої зв'язності слів, сплош і поряд містять глибоку смисловою двозначність (ср.: «врятуватися в провал котлована»; «загальний і особливий людина» [8, с.361]; «вспомігав одні забувані безкорисливі події» [8, с.377]; «в загальній рівності» [8, с.434] і др.).

При этом сознание сплошь и рядом обнаруживает действие «инакомерной», «воображаемой» логики (см.: [12; 13]), в которой словно отменяется закон запрета противоречия. На стилевом уровне это приводит к тому, что слово за счет насыщения чувственным (чаще всего визуальным) представлением помимо своего нормативного приобретает и некое «невозможное» в рамках традиционной логики значение. Нередко оно расширяется в целый спектр разнообразных коннотаций (ср., например, употребление слова «вещество» в «Чевенгуре»: «природное вещество живет нетронутое руками» [8, с.25]; «в населенном веществе земли» [8, с.104]; «они стали бесполезны самим себе, между ними не было теперь никакого вещества пользы» [8, с.319]; Все было заранее благоустроено: любовь идет в виде факта, в виде определенного, ограниченного вещества, чтобы ей возможно было свершиться и закончиться» [8, с.352]; «горе во мне живет как вещество» [8, с.362]; «бессмысленность жизни без вещества любви» [8, с.390]).

Как видим, пространство сознания в прозе Платонова отмечено рядом специфических особенностей, парадоксально соединяя архетипную и модерную составляющие. Платонов убедительно свидетельствует, что в сознании любого человека огромную роль играет его архаический слой, «прасознание». Оно синкретично в мифологическом смысле, то есть тяготеет к пространственно-временным, объектно-субъектным, чувственно-ментальным наложениям и взаимоуподоблениям. Адекватность этому свойству сознанию писатель находит в языке, ориентированном на прямое выражение конкретно-чувственного, перцептивного восприятия действительности. Вместе с тем в пространстве сознания платоновского героя присутствуют и такие коррозионные свойства современного мировосприятия, как отчужденность, поглощенность собственным «я», отождествленность сознания и мира, контроль самосознания над жизнью. Именно самосознание «отрывает» человека от жизни, мешает ему раствориться в ней и постичь ее через чувственно-непосредственное восприятие. Однако «новое» возвращение человека к жизни не может осуществиться вне самосознания, и это еще одно кардинальное противоречие человеческого существования. Его преодоление возможно через «породнение» души, сознания и жизни, т.е. внутреннего и внешнего мира во всей органичной совокупности их проявлений.

Список використаних джерел

1. Дмитровская М.А. Язык и мирозерцание Платонова / М.А. Дмитровская. – Дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1999. – 282 с.
2. Кеба А.В. «Нечаянное» в творчестве Андрея Платонова и философско-эстетическая мысль первой половины XX века / А.В. Кеба // Wiener Slavistischer Almanach. – Band 63. – Munhen-Berlin, 2009. – С.7-21.
3. Кеба А.В. Художественный мир Андрея Платонова: Пространство и текст. Статья первая. Пространство в тексте / А.В. Кеба // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. – Вип. 30. – С.133-136.
4. Кеба А.В. Художественный мир Андрея Платонова: Пространство и текст. Статья вторая. Пространство текста / А.В. Кеба // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. – Вип. 31. – С.231-236.
5. Платонов А.П. Избранные произведения. В 2-х томах. Т.1 / А.П. Платонов. – М.: Худ. лит-ра, 1978. – 542 с.
6. Платонов А.П. Возвращение / А.П. Платонов. – М.: Молодая гвардия, 1989. – 204с.
7. Платонов А.П. Записные книжки. Материалы к биографии / А.П. Платонов. – М.: Наследие, 2000. – 424 с.
8. Платонов А.П. Чевенгур / А.П. Платонов. – М.: Высш. шк., 1991. – 654 с.
9. Платоновский вестник: Вып.1. – Воронеж, 2000. – 90 с.
10. Потеня А. А. Теоретическая поэтика / А.А. Потеня. – М.: Высш. школа, 1990. – 344 с.
11. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 3-е, испр. и доп. / Ю.С. Степанов. – М.: Академический проект, 2004. – 992 с.
12. Федякин С. «Воображаемая логика» Николая Васильева и логика воображения Андрея Платонова / С. Федякин // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М.: Наследие, 1995. Вып.2. – С. 207-214.
13. Чернухина И. Я. «Инакомерность» логики и слова в художественной прозе А. Платонова / И.Я. Чернухина // Филологические записки. – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 1993. – №1. – С. 101-110.
14. Шубин Л.А. Поиски смысла общего и отдельного существования. Об Андрее Платонове. Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – 368 с.

Анотація. У статті аналізується специфіка художнього відтворення у прозі Андрія Платонова людської свідомості як сфери розгортання суперечностей, що витікають із парадоксального поєднання архетипних і модерних елементів світосприйняття. Свідомість синкретична в міфологічному сенсі, тяжіючи до часопросторових, об'єктно-суб'єктних, почуттєво-ментальних накладань і взаємоуподібнень, й водночас позначена такими коррозійними властивостями модерного світосприйняття, як відчуженість, поглинутість власним «я», нетотожність свідомості і світу, контроль самосвідомості над життям.

Ключові слова: художня література, свідомість, самосвідомість, міфологізм, модерне світосприйняття.

Summary. The article analyzes the specificity of the artistic reproduction of human consciousness in Andrei Platonov's prose as a sphere of deployment of contradictions arising from the paradoxical combination of modern and archetypal elements. human consciousness is syncretic in mythological sense, tending to the time and spatial, subject and object, mental and sensual assimilations. At the same time consciousness is marked such properties of modern worldview as alienation, absorption of a person's own self, nonidentity of consciousness and world, self-control over life.

An essential factor of a specific image of mind of Platonov's prose is an inherent skepticism about contemporary artistic possibilities to discover and explain the «whole» depth and complexity of man's inner world. This implies a kind of Platonov's «anti-psychologism», including a refusal to use analytical forms in description of psychic life. The writer's psychologism is impulsive, fragmented, devoided of reasoning framework; it is organized on the principle of «iceberg»: the main things leaves «under water», hidden from the superficial perception.

Platonov shows that an archaic layer of consciousness plays an important role in the mind of every person. Intention to the adequacy of its reproduction creates a special language of the writer, focused on the direct expression of the perceptual perception of reality. However, the presence of self-consciousness, its permanent «control» of human existence gives rise to complexity and contradiction in man's attitude to the world. The availability of self-consciousness alienates person from life, prevents him to «dissolve» in it and to understand it by «immediate feeling». But the «new» return man to life can not be realized without self-consciousness, and this is another fundamental contradiction of human existence. Overcoming of this contradiction is possible through «twinning» of the soul and mind.

Key words: fiction, consciousness, self-consciousness, mythologism, modern worldview.

Отримано: 23.07.2015 р.

УДК 821.111(73)

Кеба Т.В.

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ ЛІНГВОКУЛЬТУРНОГО ТИПАЖУ «АМЕРИКАНЕЦЬ» У РОМАНІ Г. ДЖЕЙМСА «ЖІНОЧИЙ ПОРТРЕТ»

У сучасній гуманітаристиці із прийнятою антропоцентричною парадигмою мислення та світосприйняття літературний тип представляється об'єктом інтересу дослідників найрізноманітніших галузей знань: соціології, етнографії, філософії, історії, культурології, літературознавства, а також лінгвістики, яка пропонує розглядати представлений у тому чи іншому літературному творі тип як мовну особистість.

З-поміж численних досліджень творчості Генрі Джеймса, зокрема його роману «Жіночий портрет», проблема лінгвокультурних типажів у виділеному нами розрізі не ставилася. Певний виняток складають дисертаційна праця Е. Нерсесової [4], в якій поряд з іншими піднімається проблема американської національної ідентичності, а також розділ про Генрі Джеймса з «Літературної історії США», автор якого, Річард П. Блекмур, говорить про значущість «інтернаціональної» теми в творчості письменника, а відтак торкається співвідношення американського й європейського в характерах його персонажів [2, с. 147-148]. Такий очевидний брак досліджень у даному напрямку засвідчує актуальність пропонованої студії.

Останнім часом у межах лінгвокультурологічних досліджень активно розробляється теорія лінгвокультурних типажів – різновидів концептів, змістом яких є типізована особистість. Дана теорія отримала розвиток у працях таких вчених, як О. А. Дмитрієва, В. І. Карасик, О. А. Ярмова та ін. [Див. : 1].

Висуваючи на перший план мовну особистість в її узагальненому уявленні як носія культурних цінностей, теорія лінгвокультурних типажів дозволяє розглянути когнітивну організацію такої особистості в сукупності ментального, емоційного і комунікативного проявів її існування.

В. І. Карасик, якому належить авторство самого терміну, розуміє під лінгвокультурним типажом ментальне утворення, що представляє собою різновид концепту, змістом якого є типізована особистість, узагальнений образ представника певної соціальної групи в рамках конкретної культури [3, с.8-9]. Специфіка даної ментальної категорії полягає також у її здатності персоніфікуватися в індивідуальній свідомості. Тобто, як різновид концепту лінгвокультурний типаж може мати колективну (загальнолюдські, національні концепти) й індивідуальну форму існування (авторські концепти). Нашу увагу привернув саме авторський лінгвокультурний типаж «американець» у варіанті Генрі Джеймса як індивідуальне художнє вираження певного загального концепту, що має стосунок до категорії національного менталітету.

Розкриваючи зміст терміну «лінгвокультурний типаж» як персоніфікованого концепту, але водночас, враховуючи те, що лінгвокультурний типаж є узагальненим уявленням про ту чи іншу особистість, слід враховувати дані концептуальних досліджень, а також досліджень стереотипів для виявлення специфіки співвідношення термінів «лінгвокультурний типаж», «стереотип» і «концепт». Останній являє собою одиницю інформації про світ – ментальне утворення, співвідносне за своїм змістом з ціннісними уявленнями – особистісними, національними, загальнолюдськими. Стереотипні уявлення є результатом виключно колективного досвіду і здатні формувати певне ставлення людини до того чи іншого об'єкту дійсності.

Основу лінгвокультурного типажу також становить узагальнене уявлення, але характер даної когнітивної одиниці знаходить спрямованість від часткового до загального: риси, властиві особистості, зростають до масштабу стереотипних. Водночас гнучкість асоціативної складової дозволяє доповнити існуючі уявлення новими параметрами, що створює можливість індивідуального переосмислення того чи іншого об'єкта на противагу стереотипу, структура якого мінімізується, набуваючи форми стійкого шаблону, схеми.

Узагальнюючи вищесказане, ми визначаємо лінгвокультурний типаж як когнітивну одиницю, змістом якої є типова особистість, що конкретизується в колективній або індивідуальній свідомості людини у вигляді вільних асоціацій, що характеризуються гнучкістю, емотивністю, аксіологічної значущістю, системністю і екстенціональною мовною реалізацією.

Художня література як джерело мовного матеріалу являє собою результат синтезу індивідуальної, авторської точки зору і загальнолюдського і національного досвіду, закладеного в будь-якій культурі. У просторі тексту художнього твору лінгвокультурний типаж розуміється як персоніфікований художній концепт. Процес сприйняття тексту стає своєрідним актом комунікації автора і читача. Діалогічність художнього тексту обумовлює діалогічність художнього концепту і лінгвокультурного типажу – його окремого, специфічного різновиду, а також розкриває його акумулятивну природу.

Досліджуючи лінгвокультурний типаж «американець», представлений у романі Генрі Джеймса «Жіночий портрет», розглянемо понятійно-ціннісну складову даного ментального утворення, де «американець» як мовна особистість трактується в міжкультурному (загальнонаціональний / колективний концепт) та в індивідуальному (авторський концепт) аспектах.

В основі текстового концепту «американець», поза сумнівом, закладені стереотипні характеристики, що складають узагальнене уявлення про дану націю. На формування подібного стереотипу вплинув період освоєння Північноамериканського континенту, відтак якості, що вимагалися для виживання в непростих умовах, стали ключовими для розуміння американського менталітету. Типаж «американець» близький до концептів «піонер», «здобувач», «освоювач» і є концентрованим вираженням ключових цінностей американської культури. Типовими властивостями американців є: активна перетворювальна позиція (цілеспрямованість, наполегливість, працьовитість), готовність іти на ризик (сміливість, підприємливість) націленість на успіх (віра в себе, оптимізм), індивідуалізм (тверезий розрахунок своїх можливостей, незалежність), місіонерство (вірність «американській мрії» як прагнення досягти успіху й визнання).

У романі «Жіночий портрет» всі представники Нового Світу є в тій чи іншій мірі носіями цих рис, чим різко відрізняються від консервативних і стриманих жителів Англії. Всі американці наділені відкритістю, щирістю у діях і висловлюваннях, упевненістю в собі, наполегливістю у відстоюванні своїх уявлень про світ і людину, відданістю ідеалам своєї країни.

Найяскравішим втіленням даного типажу є представниці прекрасної статі – головна героїня роману Ізабелла Арчер і її подруга Генрієтта Стекпол. Хоча, на перший погляд, вони за своїми характеристиками і життєвими позиціями, є антиподами, однак цілком солідарні в утвердженні ціннісних орієнтирів своєї батьківщини, що виражається в їхньому мовленні, що буває лексемами, насиченими патріотичними конотаціями, як-от: «America», «American nation», «patriotism», «native land», «native country», «great democracy», «free country», «natives of the country», «compatriots», «fellow-countrymen», «freedom», «principles» (тут і далі роман цитується за Інтернет-ресурсом, представленим у Списку використаних джерел за №№ 5, 6; українські еквіваленти подаються у нашому перекладі. – Т.К).

Характерними є такі висловлювання Ізабелли Арчер: "When you criticise everything here you should have a point of view. Yours doesn't seem to be American – you thought everything over there so disagreeable. When I criticise I have mine; it's thoroughly American!" (*Коли я що-небудь критикую, я виходжу зі своїх принципів. Я суджу як американка*); «fifty thousand of my fellow-countrymen – the purpose of improving one's mind by foreign travel» (*Пятдесят тисяч моїх співвітчизників щороку, ні від кого не приховуючи, мають ту саму мету – здійснюють закордонні подорожі, аби розвинути свій розум*).

Генрієтта, обурена неробством свого колишнього співвітчизника Ральфа Тачіта, закликає його «зайнятися чимось корисним» («*Make yourself useful in some way*»), а коли той іронічно пропонує їй сказати, чим же йому зайнятися («*Well, now, tell me what I shall do*»), вона рішуче заявляє: «*Go right home*» (*Насамперед повернутися на батьківщину*).

Попри очевидні подібні риси між різними представниками типу «американець» як носіями американського менталітету, даний концепт залежно від зображуваного персонажа, наповнюється різним ціннісним змістом. Стереотипні риси, зберігаючи свою національну основу, видозмінюються в межах від серйозного до комічного і від доброго до лиходійного.

Головна героїня Ізабелла Арчер – розумна, самостійна, думаюча молода жінка. Вона пишається своєю свободою, тим, що сама визначає свою долю і впевнена як у своєму власному високому призначенні, так і всієї нації, до якої вона належить: «It was one of her theories that Isabel Archer was very fortunate in being independent, and that she ought to make some very enlightened use of that state» (*Ізабелла Арчер вважала – і це було одне з її переконань – щастям свою свободу і вона мала скористатися з такого становища для свого розвитку*).

По приїзді в Англію, а потім і в Італію вона вражає представників Старого світу своїм вільнодумством і жадобу вражень та знань, її лозунгом стає «хочу все знати», і вона відверто заявляє Ральфові, що «її цікавить людська природа і що головна мета затіяної нею закордонної подорожі полягає у знайомстві з численними людьми» («*that she was interested in human nature and that her foremost hope in coming abroad had been that she should see a great many people*»). Така категоричність і самонадіяність викликає у Ральфа легку іронію, і він намагається звести розмову про небезпеки, які її очікують, на англійських привидів, водночас виявляючи і стурбованість через її надмірну самовпевненість: «*Charming as he found her, she had struck him as rather presumptuous*».

При цьому Ізабелла відкрита і доброзичлива до людей, які її оточують: «the chance of inflicting a sensible injury upon another person, presented only as a contingency, caused her at moments to hold her breath» («*Лише думка про те, що вона могла свідомо завдати комусь болю, забивала їй подих*»).

Ізабелла відчуває себе представницею іншої культури, причому, як вона вважає, більш прогресивної, не скутої застарілими і віджилими правилами. У поведінковому аспекті вона відрізняється від англійців насамперед тим, що порушує прийняті в жорстко орієнтованому на усталені традиції «суспільстві» норми. Це проявляється вже в її зовнішності, що відразу привертає до себе увагу англійців: «She was bareheaded, as if she were staying in the house – a fact which conveyed perplexity to the son of its master, conscious of that immunity from visitors which had for some time been rendered necessary by the latter's ill-health» (*Вона була без шляпки, так ніби приїхала до них погостювати, і ця обставина не на жарт спантеличила молодого містера Тачіта*).

Ізабелла дивується, що служниця присіла перед нею в реверансі, що в Америці вважається віджилим: «Oh, we were received... There were about a dozen servants in the hall. And there was an old woman curtseying at the gate» («*Нас чудово прийняли... У холлі зібралось з дюжина слуг, а якась жінка літнього віку зробила нам реверанс, коли ми заходили в будинок*»). Вона ніколи не бачила аристократів і вважає їх анахронізмом: «Oh, I hoped there would be a lord; it's just like a novel!» («*Я таки знала, що він виявиться лордом – прямо як у романі*»), а фраза «як у романі» видає те, що її уявлення про Старий світ склалися на основі книжних вражень, і водночас засвідчує в ній представницю країни з розвинутими демократичними початками.

Відкритість, незалежність суджень, цілеспрямованість, впевненість у собі – стереотипні риси «американця», якими наділена Ізабелла, викликають певну настороженість, але більшою мірою захоплення англійців, затиснутих в жорсткі поведінкові рамки, і привертають до неї чистацькі симпатії.

Поряд із Ізабеллою Арчер у романі виведені й інші представники американської нації, що цілком закономірно, адже у просторі тексту художнього твору стереотипний лінгвокультурний типаж тиражується в інших варіанти, і ті ж риси, носії яких викликають повагу, можуть викликати сміх або неприязнь, коли ними наділені інші герої.

Так, американська подруга Ізабелли, міс Генрієтта Стекпол також є породженням великої демократії і американської «вільної нації», але риси її характеру і життєвої позиції являють собою, тим не менше, повну протилежність Ізабеллі. Міс Стекпол змушена заробляти на життя журналістикою, що для другої половини XIX століття було досить революційним заняттям для жінки. Генрієтта – втілення духу Америки, носій національного характеру і цінностей. Але

типів національні риси набувають в її образі гротескного виміру – вона категорична, безцеремонна, нетерпима аж до грубощів, упереджена, схильна лише свою думку вважати вірною. В розгорнутій авторській характеристиці ці риси героїні, що згодом повною мірою проявляться в її стосунках з європейцями, представлені в дещо іронічному дискурсі: «Henrietta was in the van of progress and had clear-cut views on most subjects; her cherished desire had long been to come to Europe and write a series of letters to the *Interviewer* from the radical point of view--an enterprise the less difficult as she knew perfectly in advance what her opinions would be and to how many objections most European institutions lay open» «...Генрієтта дотримувалася самих передових поглядів і майже на все мала точну відповідь. Вона давно вже мріяла поїхати до Європи, щоб у серії листів у «Інтерв'юєрі» розповісти про Старий Світ з нових позицій – завдання не таке вже й складне, оскільки Генрієтта знала наперед, якими будуть її думки і які претензії викличуть у неї більшість європейських установ»).

Коли Ізабелла розповідає Ральфові про Генрієтту, той щиро здивований, хоча й залишається позірно поблажливим, ще не надто стурбованим можливістю втручання когось чужого у приватне життя своєї родини: «*A female interviewer-a reporter in petticoats? I'm very curious to see her,*» *Ralph conceded... «I should think not; crimes of violence and attacks on the person require more or less pluck. Do you suppose she'll interview ME?» («Жінка-журналіст! Репортер у сукні! Цікаво буде поглянути на неї, – сказав поблажливо Ральф... «Щоб чинити свавілля над людьми і нападати на них зневацька, потрібно немало зухвалості. Як ви думаєте, вона і в МЕНЕ захоче взяти інтерв'ю?»).*

Генрієтта Стекпол, так само як і Ізабелла, має неабияку волю, енергію. Вона також прагне «вивчати людей», але якщо Ізабелла, слідуючи своїм переконанням, здатна також сприймати інші точки зору, то Генрієтта «...входить в чужі двері, не стукаючи» («*She walks in without knocking at the door*»). Вона, за висловом Ральфа Тачіта, «...входить до клітки, і як справський приборкувач левів, розмахувала хлистом» («*she went into cages, she flourished lashes, like a spangled lion-tamer*»). Американська безстрашність у Генрієтти перетворюється на безцеремонність, впевненість у собі – на нав'язування свого бачення світу, допитливість – на нескромність, нав'язливість.

Мовна поведінка персонажів, що представляють досліджувані типи, відображає різні аспекти їхніх характерів. У ситуаціях, коли Ізабеллі і Генрієтти вказують на помилки в поведінці, їхня реакція, незважаючи на властиве їм обом свавілля, – різна. Ізабелла зізнається в незнанні правил, прийнятих в тутешньому суспільстві (наприклад, дякує тітці місіс Тачіт за вказівку на промах, хоч і не обіцяє завжди слідувати заведеним і в їхньому домі, й у всій країні правилам:

“You were very right to tell me then... I don't understand it, but I'm very glad to know it. <...> I always want to know the things one shouldn't do. <...> So as to choose,» said Isabel.

Натомість Генрієтта, збираючись здійснити нетактовність, описавши в газетній замітці будинок, гостинність якого вона користується, і розкритикувавши господаря за його образ думок, не визнає своєї помилки. Навпаки, виходячи зі свого розуміння людей, вона не допускає іншої точки зору, крім своєї. Її оцінки різкі й категоричні. Свого колишнього співвітчизника, що переїхав до Англії, здобув освіту в Оксфорді і прийняв «стару добру Англію» у своє серце, Генрієтта називає не інакше, як «відчужений американець» («alienated American»; в російському перекладі це звучить ще більш різко і категорично: «отщепенец»).

Якщо у мовленні Ізабелли в основному звучать слова «freedom», «choice», «development», «interesting people», то для Генрієтти властива більш жорстка лексика: «alienation», «accuse», «hate», «attack», «strick». Ізабеллі цікаві люди самі по собі, їхній внутрішній світ, в той час як Генрієтта жадає «зазирнути глибше в приватне життя англійців» («*I wish to see as much as possible of the inner life*»), щоб його ж засудити у своїй черговій статті.

Дещо інший варіант лінгвокультурного типу «американець», порівняно з його жіночими проявами, представляє Каспар Гудвуд. Він закоханий в Ізабеллу Арчер і прагне попри всі її намагання відштовхнути його від себе, досягти своєї мети. Однак упевненість у своїх силах і можливостях робить його надто прямолінійним і категоричним, а інколи і зверхнім. Відтак «настирний» американець наштовхується на твердість позиції героїні, що також є проявом «американськості». Втім, як загалом для роману характерний відкритий фінал, так незавершеною залишається і лінія Каспара Гудвуда, який не лише не відмовляється від заповітної мрії, а рішуче заявляє Ізабеллі про свої наміри продовжувати добиватися її згоди на одруження з ним.

Таким чином, лінгвокультурний типаж «американець» представлений у романі «Жіночий портрет» низкою персоніфікованих образів, кожний із яких поряд із стереотипними проявами демонструє особливості свого індивідуального характеру. Даний типаж у романі представляє собою результат синтезу індивідуальної, авторської точки зору і загальнолюдського та національного досвіду. Базовий критерій складають ціннісні домінанти американської лінгвокультури, які є комплексом норм поведінки, соціально-політичних цінностей і психологічних установок.

Водночас у межах комплексу національно-ціннісних домінант одного типу силою авторського бачення народжується низка образів, які теж утворюють типи вже на основі морально-ціннісних, мотиваційно-особистісних рис, що й демонструють характери Ізабелли Арчер, Генрієтти Стекпол і Каспара Гудвуда, в яких по-різному переломлюються загальні ознаки лінгвокультурного типу «американець».

Список використаних джерел

1. Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типы: Сб. науч. тр. / Под ред. В.И. Карасика. – Волгоград : Парадигма, 2005. – 310 с.
2. Блэкмур Р. П. Генри Джеймс / Ричард П. Блэкмур // Литературная история США. Том 3. – М. : Прогресс, 1979. – С. 127–156.
3. Карасик В.И., Дмитриева О.А. Лингвокультурный типаж: к определению понятия // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типы: Сб. науч. тр. / Под ред. В.И. Карасика. – Волгоград : Парадигма, 2005. – С. 5-25.
4. Нерсесова Э. В. Категория «национального самосознания» как художественная доминанта романов Генри Джеймса : Дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки) / Элина Виталиевна Нерсесова. – Московский государственный областной университет, 2008. – 172 с.
5. James H. The Portrait of a Lady. Volume 1 / Henry James // Режим доступа : <http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/portrait1.html>.
6. James H. The Portrait of a Lady. Volume 2 / Henry James // Режим доступа : <http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/portrait2.html>.
7. Veeder W. The Portrait of a Lack / William Veeder // Essays on The Portrait of a Lady / Ed. by Joel Porte. – Cambridge a.o., Cambridge Univ. Press, 1990, pp. 95–122.

Анотація. У даній статті здійснюється спроба виявити основні параметри лінгвокультурного типу «американець» на прикладі роману американського письменника Генрі Джеймса «Жіночий портрет». У системі персонажів цього твору виділені три найбільш характерних представники американської нації – Ізабелла Арчер, Генрієтта Стекпол, Каспар Гудвуд, в яких втілюються різні варіанти домінантних для даного типу концептів: «щирість» (*sincerity*), «невинність» (*innocent*), «впевненість у собі» (*confidence*), «наполегливість» (*persistence*).

Ключові слова: когнітивна лінгвістика, лінгвокультурний типаж, американський національний характер.

Summary. This article attempts to identify the key parameters of linguocultural type of an “American” in the case of the novel by American writer Henry James «The Portrait of a Lady». The system of characters of this work contains three most typical representatives of the American nation - Isabel Archer, Henrietta Stackpole, Caspar Goodwood, who embodied the various options dominant for the given type of concepts: “sincerity”, “innocence”, “self-confidence”, “perseverance”.

Among the many investigations researching Henry James’s works, in particular his novel “Portrait of a Woman”, the issue of linguocultural types was not treated in such an aspect, and that confirms the relevance of the proposed studies.

The linguocultural type is considered as the mental formation, which is a kind of concept, the content of which is typed personality, generic image of a representative of the particular social group within a specific culture.

The type “American” is close to the concepts “pioneer”, “competitor”, “discoverer” and is a concentrated expression of the core values of the American culture. The typical properties of Americans are: the active transforming position (commitment, perseverance, hard working), risk-taking (courage, enterprise), focus on success (belief in yourself, optimism), individualism (sober calculation of their capabilities, independence), missionary (loyalty to the “American dream” as a desire to achieve success and recognition).

In the novel «The Portrait of a Lady» the representatives of the New World - Isabel Archer, Henrietta Stackpole and Caspar Goodwood – are, in a varying degree, the bearers of these native features, that differs them from the more conservative and restrained residents of England.

All Americans are endowed with openness and sincerity in their actions and statements, self-confidence, perseverance in defending their ideas about the world and man, devotion to the ideals of their country. However, within a complex of national landmark values the author creates a number of options of the given type which become apparent based on moral values, motivational and personality traits that the analyzed three central characters of the novel demonstrate.

Key words: cognitive linguistics, linguocultural type, American national identity.

Отримано: 26.07.2015 р.

СУГЕСТИВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛЮБОВНИХ ЗАМОВЛЯНЬ

Замовляння – чи не найдавніший вид народної духовної культури, пов'язаний з дохристиянськими віруваннями, з міфологією, обрядовими магічними діями, а також з вірою у чарівну силу слова й ритму. Дослідження замовлянь є складною проблемою з кількох причин. По-перше, вони становлять найдавніший пласт словесності народу, тому тексти, які дійшли до нас, значно деформовані. По-друге, їхня езотеричність (таємничість, своєрідний код) і сакральність (святенність) стали перешкодою для їх фіксування й записування. Таємницю чарівної народної магії суворо охороняли неписані закони; розголошення її могло спричинити велике лихо, а тому підлягало тяжкому покаранню, оскільки світ цей особливий, пов'язаний з надприродними силами. По-третє, навіть із текстів, що дійшли до нас, зрозуміло, що словесне їх виголошення супроводжували відповідні дії чи символічні зображення, імітування прикликуваної сили. Пропонована розвідка є частиною комплексного лінгвістичного дослідження і має на меті виокремлення сугестивних характеристик любовних замовлянь. Для цього послуговуємося напрацюваннями російських учених О. А. Коломійцевої [7] та І. Ю. Черепанової [16]. Матеріалом дослідження слугують збірники українських, англійських та французьких замовлянь [20 – 29].

Перші дослідження семантичних особливостей замовлянь слов'янської магічної традиції та їхнього зв'язку з давніми віруваннями репрезентовано працями О. М. Єлеонської [6], П. О. Іващенко, М. В. Крушинського, Г. І. Лапаціна [8; 9], В. Мансіккі, П. Маранди [10], В. Ф. Міллера, М. Ф. Познанського, П. П. Червинського [15], О. О. Черепанової [17; 18]. Досліджували походження замовлянь М. С. Грушевський, І. І. Огієнко. Реконструкційний напрямок, що вивчає замовляння як пратекст з притаманними йому архетипами, представлено роботами Г. А. Барташевич, Л. М. Виноградової, С. І. Дмитрієвої, Е. В. Померанцевої, В. М. Топорова, В. К. Соколової. Сучасні вчені Г. І. Попов, О. С. Сидоров, В. І. Харитонова, І. Ю. Черепанова [16] вивчають замовляння як психічний феномен.

Дослідження англійських і французьких замовлянь теж реалізовано в кількох напрямках: реконструкції первинного ритуально-міфологічного змісту замовлянь (Л. Е. Гарнер, Ф. Грендон, Дж. Греттен, Е. Доббі, Ч. Зінгер, М. Кемерон, О. Кокейн, Г. Стормз, Л. Уестон, А. Фолі та ін.); їхньої семантики та синтактики (А. Беттс, С. Гауер, Ф. Голтон, А. Дукерт, М. Нельсон, Г. Чікелінг); зв'язку з медичною практикою (А. ван Аредалл, М. Кемерон, О. Кокейн, М. Лівінгстоун).

Літературознавчий словник-довідник визначає замовляння як жанр словесного фольклору, усталені вислови, речитативні, переважно віршовані тиради, що супроводжують магічні дії, рухи їх виконавців і виражають їхнє бажання вплинути на природу, на людину та її стосунки з оточенням у відповідному напрямку. Первісно основою замовлянь були обрядові, магічні дії, імітаційні рухи. Пізніше словесний супровід стає головним, набуває самостійного значення [14, 152].

Замовляння – молитвослов магічного характеру, основою якого є віра в чудодійну силу слова як засобу впливу на вищі духовні сили [3, 184]. У них перед нами постає найбільш архаїчний шар язичницької свідомості та язичницької культури. У замовляннях відбито єдність зі світом природи, втрачену сучасною людиною.

Ф. С. Бацевич тлумачить замовляння як фідеїстичний (релігійний) текст і називає такі його жанрові особливості [1, 143 – 144]:

1) замовляння як прецедентні тексти мають особливе значення в житті людини й суттєво відрізняються від несакральних текстів;

2) основною ознакою фідеїстичного слова є неконвенціональне розуміння мовного знака, тобто сприйняття слова не як умовного позначення предмета, а як його (предмета) складника або навіть сутності. Інакше кажучи, слово ототожнюється з річчю, яку воно називає;

3) замовлянням властива вища, ніж у звичайному мовленні, формально-сміслова організація. Цим зумовлено звукові повтори різних типів (анаграми, звуконаслідування, алітерації, метрична впорядкованість, рима); семантичний паралелізм і образність (іносказання, метафоричність, символізм); принципова наявність „таємних” виразів (тобто незрозумілих слухачам, а іноді й виконавцям), із чим часто пов'язана відчутна архаїчність сакральної мови й загальна „таємничість” фідеїстичного слова, його потенційна сміслова невичерпність і принципове протиставлення „профанній мові”;

4) замовлянням притаманний високий ступінь клішованості: вони не породжуються щоразу як нові словесні витвори, а відтворюються як готові (з незначними варіаціями, зазвичай, композиційно передбачуваними), які існують у пам'яті соціуму як стійкі знаки із заданими функціями;

б) усі фідеїстичні тексти органічно пов'язані з невербальною (паралінгвальною й поведінковою) комунікацією. Фідеїстичне слово зароджувалося як вербальний складник ритуалу, і природно, що воно зберігає цю близькість.

І. Ю. Черепанова визначає замовляння як універсальні, значною мірою формалізовані сугестивні (прагматично марковані) тексти; суб'єкта впливу вчена називає сугестором, а об'єкта впливу – сугестантом [16, 53]. Під сугестією розуміють можливість нав'язувати різноманітні й навіть будь-які дії [11, 416]. І. Ю. Черепанова сугестію тлумачить як арсенал засобів і прийомів спрямованого впливу на установки особистості та постсвідоме. Вона зазначає, що сугестія є компонентом звичайного людського спілкування, але може бути спеціально організованим видом комунікації, що формується за допомогою вербальних (словесна продукція) та невербальних (міміка, жести, дії співрозмовника, навколишнє оточення та ін.) засобів [16, 7].

А. М. Свядоц пропонує таке визначення сугестії: „Навіювання (suggestio) – це подача інформації, яку сприймають без критичної оцінки і яка впливає на перебіг нервово-психічних процесів. За допомогою навіювання можна викликати відчуття, уявлення, емоційні стани та вольові імпульси, а також впливати на вегетативні функції без активної участі особистості, без логічної переробки сприйманого” [13, 205]. Органом навіюваності Б. Ф. Поршнев вважає лобові частки кори головного мозку [11, 187].

Особливий інтерес до сугестивних текстів виявили такі вчені, як Ж. Вандрієс [2], В. Вундт [4], В. фон Гумбольдт [5], Л. П. Якубинський [19].

О. А. Коломійцева, досліджуючи сугестивні тексти, виокремлює засоби й прийоми відволікання свідомості та введення у сферу сприйняття адресата одиниць коду підсвідомого [7, 124 – 139]. Констатуємо, що визначені вченою сугестивні засоби та прийоми наявні й у любовних замовляннях:

1) синоніми: *Учепися ти йому за серце, зтоми ти його, зануди, запали ти його; щоб він трясся і трепетався душею і тілом за мною* [22, 42];

2) антоніми: *За мною старіє, за мною маліє, за мною середніє, за мною передніє* [21, 77];

3) метафори: *Викликаю тебе, ібо духом мертвець я, звізду з небес, очаровую тебе* [20, 234]; *My mind is gold. My body is silver* [26, 9] (*Мій розум – золото. Моє тіло – срібло*);

4) перерахування: *Чарую руки, ноги, очі, пальці, сугавці, до білого лица, до щирого серця* [21, 76]; *Де ти його спобіжиш, де ти його заскочиш: чи в лузі, чи в дорозі, чи в наїдках, чи в напикках, чи у вечері, чи у постелі* [22, 41]. Як зазначає Н. І. Савушкіна, значна кількість перерахувань, повторень (зокрема й епітетів) як у тексті, так і в рекомендаціях до його виголошення (читати тричі) і дії (тричі зливати воду), посилюють значимість замовляння, надають йому статус невідворотності [12, 15];

5) тавтологічні висловлювання: *Ти, місяцю ясний, який ти прекрасний. Ти високо ходиш, далеко бачиш. Де ходить [ім'я]? Візьми ж ти, відбери ж ти [ім'я чоловіка] від [ім'я жінки], а [ім'я жінки] від [ім'я чоловіка]. Поки я тебе не знала – не чарувала. А тепер я стала тебе знати і стала тебе чарувати. Чарую руки, ноги, очі, пальці, сугавці, до білого лица, до щирого серця. Ти, місяцю ясний, який ти прекрасний, обгородився ти зірницями, як рідними сестрицями: і в ногах, і в головах, і просто серця. Ти, місяцю ясний, який ти прекрасний, зійди, засвіти, там де ходить [ім'я чоловіка]* [21, 76];

6) висловлювання констатувального типу з дієсловами в теперішньому, минулому або майбутньому часі: *Як от Бога, так і од тебе, [ім'я], уся ласка, доброта на мене. Я проти тебе з ласкою, ти до мене з добротою і з ласкою. У мені очі соколині, а брови соболині, а у тебе добра ласка на мене, народженну, хрещену і молитвяну рабу Божу [ім'я]* [22, 37]; *Threads bind, body entwine, heart find linked to mine. As you become a part of me, so let me become a part of you! For you I yearn, for me you burn* [26, 12] (*Нитки об'язують, тіло обвивають, твоє серце з'єднане з моїм. За тобою я тужу, за мною ти палаєш*);

7) речення з дієсловами у формі наказового способу: *Отець домовий! Скоч додолу, та принеси мого [ім'я] до мого дому* [22, 44]; *Earth, Water, Air and Fire, bring me [name]'s true love as I desire.* [24, 86]; (*Земле, Водо, Повітрі та Вогне, принеси мені щире кохання [ім'я], як я бажаю*);

8) речення з перформативними дієсловами (дієсловами, які називають мовленнєві дії): *Чарую руки, ноги, очі, пальці, сугавці, до білого лица, до щирого серця* [21, 76];

9) висловлювання з дієсловами у формі умовного способу: *Щоб ти день і ніч думав про мене, з ума зіходив, умирав за мною, як риба за водою* [20, 234].

І. Ю. Черепанова виокремлює характеристики замовлянь, які відіграють заклинальну роль [16, 139]; проілюструємо їх прикладами з досліджених текстів:

1) образність і поетичність (метр і народна рима): *Місяцю молодий, на тобі хрест золотий! І ти, ясна зірниця – місяцева супутниця!* [20, 221]; *Місяцю молодий, ти як серп золотий! Хай тобі буде на підлов'я, а мені – на здоров'я!* [20, 222];

2) звернення до світлих і темних сил: *Ти, свята Покрова, покрій наше тіло і душу своєю святою ризою* [21, 77]; *Трясу, трясю кладкою, кладка водою, а вода купиною, а купина чортами, а чорти [ім'я], щоб його трясли, трясли та й до мене принесли, до народженої, хрещеної, молитв'яної раби Божої дівчини [ім'я]* [22, 48];

3) використання незрозумілих, іншомовних слів: *Oh corps! Puisses-tu m'aimer! Et que ton dessein réussisse aussi ardemment que le mien, par la vertu efficace de Scheva!* [29, 43] (*О тіло! Кохай мене! І щоб твій задум здійснився палко як і мій, силою Венери. „Sheva” в перекладі з іврити – „сім” – священне число Венери* [27, 76];

4) розгорнуті порівняння: *Місяцю Володько, все бачив, бачителю, і чуєш, як несамоволно плачуть люди, на яких найшли нещасливі години, і плачуть, та ще й дуже, помилуй, Боже. І плачуть, ото як брат в неволі за сестрою, як всяка птичка за парою, як море за човником маленьким, щоб його потонути, кругом водою обгорнути. Дай же, Боже, щоб за мною, [ім'я], красунею, [ім'я] так плакав* [20, 228];

5) гіперболізація, чисельне посилення образу: *Ваш возик золотенький, коник вороненький, по всім світу проїжджали, всіх мужиків чарували, чаруйте родженого, хрещеного, молитвеного [ім'я]* [21, 77];

6) персоніфікація медіатора замовляння: *Ой ти, місяцю-молодик, і ви, зорі-сестриці. Ти далеко бачиш, ви високо літаєте, ви далеко відаєте, де любові, де красоти. Візьміть їх, принесіть, у цю водицю опустить, і напийте мого нареченого* [21, 76]; *Red rose, true love's flower, please lend me your power* [24, 98] (*Червона трояндо, квітка щирого кохання, будь ласка, позич мені свою силу*);

7) відображення конкретних душевних станів і дій: *Je t'aime* [25, 183] (*Я тебе кохаю*); *Je le veux, je le désire* [29, 87] (*Я його хочу, я його бажую*); *Стою на порозі, вижу сволок* [22, 45]; *Набираю води для кохання. Беру я воду любовну і кладу на зорі* [20, 232]; *Seven knots I tie above, seven knots for me and love* [23, 264] (*Сім вузлів я зав'язую, сім вузлів для мене і кохання*);

8) використання елементів молитов і давніх поганських молінь: *Par la toute-puissance divine à laquelle tu es obligée de te plier. Amen* [25, 119] (*Божественною всемогутністю, якій ти повинен скоритися. Амінь*); *Усі перед тобою, місяцю, і я, народженна, хрещена, молитв'яна раба Божа [ім'я]. Саме голо зерно пшениці, сонце мені у вічі, місяць мені у плечі. Матір Божа попереду мене* [22, 37];

9) алогічність; випадкове з'єднання предметів, явищ і слів: *Молодчику, ти красний паничку, вас є аж три. Один – на морі, другий – на війні, третій – на землі. Як вам усім трьом разом за одним столом не снідати, не обідати, не повечеряти, так нас нікому не розлучити, ні старому, ні молодому, і не тоді, як будуть кості троцяти* [21, 78];

10) прискіпування текстів – посилення їхнього емоційного впливу;

11) правопівкульний вплив, орієнтований на негативні емоції;

12) способи впливу:

- погроза: *Tu ne sortiras pas d'ici, avant que tu ne sois revenu(e) auprès de moi. Et, si tu ne viens pas à moi, tu te sentiras coupable, inquiet(e), angoissé(e), tu ne seras jamais en paix* [28, 38] (*Ти звідси не вийдеш, поки не повернешся до мене. І якщо ти не прийдеш до мене, ти будеш почуватися винним, схвильованим, стривоженим, ти ніколи не матимеш спокою*);

- обіцянка: *L'amour joyeux et la fortune, viendront, vers nous deux* [28, 40] (*Радісне кохання та успіх прийдуть до нас*);

- антитези: *Que l'amour fasse place à la haine, que le bonheur fasse place au malheur. Que ces deux êtres qui s'aiment tant soient déchirés à présent* [29, 101] (*Нехай кохання поступиться місцем ненависті, нехай щастя поступиться місцем нещастю. Щоб ці двоє, які кохають один одного, розірвали стосунки зараз*).

Отже, замовляння – сугестивний жанр фольклору, в якому відбито магічний світогляд і для якого характерні багата, розмаїта поетика, ритміка, поетичний синтаксис, компонування переважно за принципом асоціювання ідеї (поняття) паралельних рядів, синоніми, антоніми, метафори, перерахування, антитези, тавтологічні висловлювання, розгорнуті порівняння, гіперболізація, персоніфікація медіатора замовляння, звернення до світлих і темних сил, використання елементів молитов і давніх поганських молінь. Перспективним для подальших студій у цьому напрямку вважаємо аналіз любовних замовлянь інших лінгвоетнокультур з метою виявлення вище зазначених сугестивних характеристик.

Список використаних джерел

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підручник / Ф. С. Бацевич. – К. : Академія, 2004. – 343 с.
2. Вандриес Ж. Язык / Ж. Вандриес // Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании (очерки и извлечения). – Л. : Изд-во ЛГУ, 1990. – С. 146 – 153.

3. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – Вид. 2-ге, стер. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.
4. Вундт В. К вопросу о происхождении языка. Звукоподражания и звуковые метафоры / В. Вундт // Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1990. – С. 58 – 66.
5. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / В. фон Гумбольдт ; пер. с нем. – М. : Прогресс, 1985. – 451 с.
6. Елеонская Е. Н. Сказка, заговор и колдовство в России / Е. Н. Елеонская. – М. : Индрик, 1994. – 272 с.
7. Коломийцева О. А. Лингвистический аспект психотерапевтического воздействия А. М. Кашпировского / О. А. Коломийцева // Психотерапевтический и духовный феномен Кашпировского : материалы 1-й Укр. науч.-практ. конф. – Киев, 1991. – С. 124 – 139.
8. Лапацін Г. І. З гісторії вивучення замоў на Веткаўшчыне / Г. І. Лапацін // Російсько-Беларусько-Українське пограниччє : проблеми взаємодії в контексті єдиного соціокультурного пространства – історія і перспективи : матеріали Міжнародної наукової конференції (г. Новозыбков, Брянська область, 17 – 18 жовтня 2013 г.) / под ред. В. В. Мищенко, В. Н. Пустовойтова, С. Н. Стародубец. – Брянськ : РІО БГУ, 2013. – С. 266 – 271.
9. Лапацін Г. І. Замо́вы як аб'єкт етнаграфічних назіраньняў / Г. І. Лапацін // Російсько-Беларусько-Українське пограниччє : проблеми взаємодії в контексті єдиного соціокультурного пространства – історія і перспективи : матеріали Міжнародної наукової конференції (г. Новозыбков, Брянська область, 17 – 18 жовтня 2013 г.) / под ред. В. В. Мищенко, В. Н. Пустовойтова, С. Н. Стародубец. – Брянськ : РІО БГУ, 2013. – С. 263 – 266.
10. Маранда П. Структурні моделі в фольклорі / П. Маранда, Э. Кенгас-Маранда // Зарубежні дослідження по семиотикі фольклору : сб. ст. / сост. Е. М. Мелетинського, С. Ю. Неклюдова ; пер. Т. В. Цивьяна. – М. : Наука, 1985. – С. 194 – 260.
11. Поршнев Б. Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии / Б. Ф. Поршнев. – М. : Мысль, 1974. – 487 с.
12. Савушкіна Н. Русские заговоры / Н. Савушкіна // Русские заговоры. – М. : Пресса, 1993. – С. 5 – 18.
13. Свядоц А. М. Неврозы / А. М. Свядоц. – 3-е изд. – М. : Медицина, 1982. – 368 с.
14. Словник літературознавчих термінів [Електронний ресурс]. – Режим доступу до словника : <http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/zzhnk.html>.
15. Червинский П. П. Семантический язык фольклорной традиции / П. П. Червинский. – Ростов-н/Д. : Изд-во Рост. ун-та, 1989. – 222 с.
16. Черепанова И. Ю. Дом колдуньи. Язык творческого Бессознательного / И. Ю. Черепанова. – М. : „КСП+”, 1999. – 416 с.
17. Черепанова О. А. Типологическая и лингвистическая интерпретация некоторых элементов заговоров / О. А. Черепанова // Проблемы текстологии фольклора. Научное издание. Русский фольклор. XXVI. – Л. : АН СССР, 1991. – С. 143 – 154.
18. Черепанова О. А. Явление прозопопеи и языковые средства его реализации в заговорах и заклинаниях / О. А. Черепанова // Язык жанров русского фольклора. – Петрозаводск : Изд. ПГУ, 1979. – С. 4 – 12.
19. Якубинский Л. П. Избранные работы. Язык и его функционирование / Л. П. Якубинский. – М. : Наука, 1986. – 205 с.
20. Список джерел ілюстративного матеріалу
21. Ви, зорі-зориці... : укр. народна магічна поезія : замовляння / упоряд. М. Г. Василенко, Т. М. Шевчук ; передм. М. Г. Василенка. – К. : Молодь, 1991. – 336 с.
22. Словесна магія українців / упоряд. В. П. Фісун. – К. : Б-ка українця, 1998. – 104 с.
23. Українські замовляння / упоряд. М. Н. Москаленко ; авт. передм. М. О. Новикова. – К. : Дніпро, 1993. – 309 с.
24. Ball P. J. The Ultimate Book of Spells / Pamela J. Ball. – London : Arcturus Publishing Limited, 2007. – 352 p.
25. Dunwich G. Exploring Spellcraft / Gerina Dunwich. – New Jersey : New Page Books, 2001. – 224 p.
26. Guérin P. La Magie Amoureuse / Patrick Guérin. – Paris : Éditions Grancher, 2002. – 197 p.
27. Love : Spells & Rituals for Love & Relationships / Talismagick : Magick for a Modern World [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.scribd.com/doc/2976889/Book-of-Love-Spells>.
28. Pavesi L. Rituels de Magie Blanche / L. Pavesi. – Paris : Éditions de Vecchi S. A., 2007. – 144 p.
29. Saint-Martin Ph. Les Clefs de la Magie Pratique / Philippe Saint-Martin. – Paris : Éditions Bussière, 2001. – 173 p.

30. Travoff A. Guide Pratique de la Magie d'Amour / Alexandre Travoff. – Paris :ditions Cristal, 2005. – 158 p.

Анотація. У статті розглянуто українські, англійські та французькі любовні замовляння під кутом зору сугестивної лінгвістики, що вивчає процеси впливу мови адресанта на адресата. Увагу зосереджено на аналізі засобів та прийомів відволікання свідомості та введення у сферу сприйняття адресата замовляння одиниць коду підсвідомого.

Ключові слова: сугестія, замовляння, фольклор, магія, фідейстичний текст.

Summary. The author of the article analyzes Ukrainian, English and French love spells from the perspective of suggestive linguistics that studies processes of influence of the speaker's speech on the listener. Suggestion is presentation of information that is perceived without critical evaluation and that influences on the course of neuro-psychological processes. With the help of suggestion one can cause feelings, ideas, emotional states and willed impulses as well as influence on vegetative functions without any active participation of individual, without logical processing of the perceived. Suggestion is the arsenal of means and methods of directed impact on the guidelines of an individual and postconscious. Suggestion is the component of the usual human communication but can be an intentionally organized type of communication as well that is formed with the help of verbal and non-verbal (mimics, gestures, actions of interlocutor, surrounding, etc.) means. The author of the article focused on the analysis of those characteristics of love spells that distract consciousness and introduce into the sphere of the addressee's perception of the code of the subconscious. Among the latter were identified such suggestive characteristics of love spells as synonyms, antonyms, metaphors, enumeration, tautology, utterances of affirmative type with verbs in present, past or future tenses, utterances with verbs in imperative mood, utterances with performative verbs, utterances with verbs in conditional mood, imagery and poetry (metre and folk rhyme), appeal to light and dark powers, use of incomprehensible, foreign words, detailed comparisons, hyperbolization, personification of the spell's mediator, display of the concrete states of mind and actions, use of elements of Christian and ancient pagan prayers, illogicality, random connection of subjects, phenomena and words, singing of texts in order to enhance their emotional effect, influence on the right hemisphere that is oriented on negative emotions with the help of threat, promise, antithesis.

Key words: suggestion, spells, folklore, magick, fideistic text.

Отримано: 12.08.2015 р.

УДК 821.161.2-3"20"

Колінько О.П.

ВСТАВНІ КОНСТРУКЦІЇ В СТРУКТУРІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ

У художній практиці сьогодення досить поширеним явищем є жанрові дифузії, що розхитують звичні уявлення про генетичні канони. Надто схильними і чутливими до таких віянь в добу постмодерну є романні форми, які певною мірою втрачають набуті в попередні епохи ознаки, вкотре потверджуючи заувагу М. Бахтіна про те, що роман – це єдиний жанр, що перебуває в постійному становленні серед давно готових і частково вже мертвих жанрів [1, 448]. Незавершеність жанру критик вбачав у тому, що «роман ... погано уживається з іншими жанрами, ні про яку гармонію на основі взаєморозмежування і – взаємодоповнення не може бути мови. Роман пародіює інші жанри ..., викриває умовність їх форми та мови, витісняє одні жанри, інші вводить у свою власну конструкцію, переосмислює і переакцентує їх» [1, 449]. Дослідження Павла Грінцера також представляють роман в аспекті вічного становлення [6]. У працях Мішеля Бютора провідною є думка про роман як жанр, що перебуває у невпинній еволюції, що революціонує до нової поетичності [4, 199]. Цветан Тодоров теж наголошує на безкінечній динаміці жанру. Узагальнюючи далеко не всі концепції бачення роману, можна стверджувати, що майже всі теоретики узгоджуються в тому, що він у всіх відношеннях є трансформаційною формою. Особливо виразно це простежується в сучасних українських романах, які не обмежують авторської фантазії і відкривають широкі можливості для творення оригінального тексту з використанням елементів різних жанрів. «Постмодернізм використовує первинну, канонічну змістовність жанру з грайливою метою і таким чином сприяє історичній, черговій актуалізації жанру, але вже як виключно умовної форми», – слушно зазначає Борис Іванюк [8, 267].

Метою даної розвідки є спроба простежити переформатування художнього канону сучасного українського роману та з'ясувати, яку змістову й формотворчу роль виконують у його сучасному (постмодерному) варіанті вставні конструкції (новели). Досягнення сформульованої мети передбачає розв'язання таких завдань: показати чутливість романного жанру до постмодерних віянь, продемонструвати зміни, що відрізняють його від традиційно романної форми, з'ясувати, як оприявнюються, «вбудовуються» твори інших жанрів (новел) в його структуру та впливають на зміст і форму.

Суттєві зміни класичного жанру демонструють романи Міли Іванцової: «Живі книги», «Ключі від ліфта», «Гра в паралельне читання» та ін., у яких цікаві принципи сюжетно-композиційної і жанрової організації тексту, коли авторка активно послуговується можливостями інших жанрів, сполучаючи різнорідні елементи оповіді в одне ціле, підпорядковані задуму твору. Зокрема, роман «Гра в паралельне читання» має ніби двошарову композиційну організацію – з основною сюжетною лінією весь час переплітається низка вставних новел, які мотивують подальшу поведінку персонажів.

Вставною новелою називають «невеликий, відносно автономний твір (чи фрагмент твору) в межах роману, повісті, поеми, епопеї тощо, пов'язаний з художньою структурою цих жанрів, але відгалужений від неї своєю сюжетною лінією» [9, 145]. А якщо йти за Ю. Лотманом, то це «текст у тексті» – специфічна риторична структура, при якій відмінності в закодуванні різних частин тексту постають чинником авторської побудови та читацького сприйняття. Така побудова, перш за все, загострює момент гри в тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований смисл тощо [10, 423]. Дійсно, вставні конструкції, історії (такий термін також має право на існування, застосовується в довідкових, словникових виданнях, працях сучасних теоретиків літератури) в романі Міли Іванцової найвиразніше апелюють до ігрового моменту (що промовисто зазначено в самій назві твору).

Це не випадково, позаяк у добу постмодерну особливого значення набуває феномен гри як всеохопний спосіб людської діяльності, універсальна категорія людського існування, модель особливої поведінки й нестандартного ставлення до всього, що відбувається. Основу для розгляду феномену гри як культурологічної проблеми заклав нідерландський історик і теоретик культури Йоган Гейзінга в праці «Homo Ludens» [5], показавши, що гра є першосною культурою загалом і літератури зокрема. Дослідник зазначає, що функція гри головно має два аспекти: це змагання за що-небудь або ж представлення чого-небудь. Ці функції у романі Міли Іванцової «Гра в паралельне читання» дещо трансформуються і поєднуються таким чином, що гра представляє змагання не за щось, а за когось, а також стає змаганням, хто краще за інших не щось, а когось представить. У цю гру мимоволі втягується і читач, який стає співучасником своєрідної гри між текстами в тексті, а також між персонажами, які кожен по-своєму грає свою гру. Тож спочатку складається враження, що вставні новели є механічними вкрапленнями в структурі роману, вони оповідають різні історії життя і ніяк не пов'язані між собою. Невипадково у делітантських відзивах на роман зустрічаються вислови про «рваність» книги, але це є не що інше, як фрагментарність – одна із ознак сучасного романного мислення, «стійка ознака доби постмодерну» (Т. Бовсунівська). Саме така дискретність композиції формує думку про наявність кількох сюжетних ліній, тісно переплетених зі вставними новелами. Інкорпоровані в текст роману, вони є своєрідним рушієм розвитку сюжетного мотиву «любовного трикутника»: Віталій-Тамара, Віталій-Ліля, Віталій-Жанна. Тож вставна новела в межах роману – лише відносно відокремлена сюжетна частка твору, яка ніби-то не володіє закінченістю й автономністю. Насправді ж письменниця новелістичним підходом в моделюванні, здавалося б, повсякденних життєвих моментів, виробничих справ, – створює психологічний портрет коханця й показує драму сучасної жінки – розумної, талановитої, успішної, але душевно самотньої, нещасливої в особистому житті, розчарованої своїм вибором чоловіка, ба навіть не вибором, а бажанням вибрати, знайти того єдиного, який би прихистив, зігрів, зрозумів, щоб мати не стосунки, а любов. Авторка через вставні новели імпліцитно викладає історію «любовних» взаємин головних героїв, які будують свої стосунки за принципом гри: хто кого перемаже у складному змаганні за кохання, за самого себе, врешті-решт, за свою долю. Відтак традиційний трикутник в результаті такої гри перетворюється на набагато складнішу фігуру. Ось якої позиції притримується кожен із гравців у цій комбінації. *Віталій*: «...у своєму сталому і налагодженому, як швейцарський годинник, житті він нічого міняти не збирався. Навчився існувати у двох світах. Не те, щоб у рівновазі, швидше як канатоходець із жердиною: чим більше був ризик зірватися, тим швидше він біг канатом від пункту А до пункту Б» [7, 122]. Спадають на думку слова Ж. Бодрійяра, який пише: «У нас тепер насправді царство повної свободи – всезагальної ні-до-чого-не-прив'язаності, нікому-не-зобов'язаності, ні-в-що-невіри. Детермінованість померла – тепер нашою царицею є не детермінованість» [2, 52]. *Ліля*,

перша коханка Віталія: «... зробила несподіваний крок, зруйнувавши ефемерну, але звичну рівновагу на шаховій дошці. А може, навпаки – вийшла з цієї гри, щоб зберегти рівновагу інших фігур» [7, 196]. *Жанна*: «І тримаючи біля себе Віталія, Жанна ніби дурила тих, хто зіграв з нею такий злий жарт, уривала собі з потойбіччя крихти щастя, яке їй не судилося» [7, 201]. (Жанна трималася за стосунки з Віталієм через те, що він був зовні дуже схожий на трагічно загиблого нареченого Руслана, утім не зізнавалася у цьому нікому). «Правила їхньої гри склалися з часом за згодою сторін. І ніхто нікому не давав ніяких обіцянок. Це був зі старту добровільний тимчасовий союз двох осіб різної статі. Тому що вона так хотіла. А він не заперечував» [7, 218]. І далі: «У неї були власні причини, щоби впустити, вірніше, запросити, взяти його у своє життя. Це був свого роду «прокат», хоча, звісно, надто вже цинічно звучить щодо живої людини. Але нікому з двох (або навіть з трьох) не зносило дах від пристрастей, не існувало питання вибору, не муляв той гордіїв вузол, який іншим доводиться рубати по-живому чи задихатися в ньому» [7, 222]. *Ще*: «Вони обоє прекрасно знали, хто розпочав цю гру, а також хто її може так само раптово припинити» [7, 233]. І Віталій в глибині душі знав, «якщо Жанна обрала подібного, то він у ній побачив діаметрально протилежне до Лілі. Виходить, у кожного з них майже два роки була власна причина залишатися разом? І кожен смакував своє: один – щоб забути, друга – щоб не забувати?» [7, 251]. Тамара, дружина Віталія, довгий час залишається на маргінесі, її читач не чує і не бачить, її образ і життєва позиція вимальовуються через характеристики інших персонажів: «... вона патологічно неконфліктна. І перш за все друг, давній добрий друг. Дізналася б, поплакала на самоті і, зціпивши зуби, чекала б, коли воно минеться...» [7, 196]. «Йому (Віталію) спокійно і зручно жити з нею, передбачуваною, спокійною, нормальною, турботливою» [7, 201]. У творі не йдеться про кохання, радше про нездатність до любові, наголошується на орієнтації Віталія на тілесні потреби і розуміння цього його коханками і дружиною. Всіх персонажів об'єднує несправжність, своєрідна «замаскованість». І цю підробленість відчують усі гравці, однак продовжують грати обрані ролі. У виразненню такої композиції знову ж таки сприяють вставні новели. Вони концептуально організують, на перший погляд, різноманітні фрагменти тексту, поєднані рухом авторської думки та як внутрішній елемент роману реалізують його ціннісну незавершеність і відвертість.

Прийоми поєднання новел, за Б. Томашевським, можуть бути різними в залежності від специфіки побудови романного тексту (ступінчастої, кільцевої, паралельної) [11]. У випадку з романом Міли Іванцової маємо паралельну побудову, особливість якої полягає в тому, що «персонажі групуються на декілька самостійних груп, пов'язаних кожна своєю долею (фабулою). Історія кожної групи, їхні дії, район їхніх дій складають особливий «план» для кожної групи. Оповідь ведеться багатопланово: повідомляється про те, що відбувається в іншому плані тощо. Герої одного плану переходять в інший, відбувається постійний обмін персонажами й мотивами, які слугують мотивуванням до переходів в оповіді від одного плану до іншого» [11, 249-250]. Паралельна побудова роману Міли Іванцової супроводжується і паралелізмом в долі героїв: кожен з них діє водночас і самостійно, і залежно один від одного; кожен мікросюжет вставної новели, пов'язаний з героєм, відтіняється іншим або увиразнює його зміст, утворюючи паралельну оповідну лінію, яка врешті-решт веде до спільного об'єднання. Про це неусвідомлено, але таки говорить Жанна: «Оповідання, яке вона проковтнула за кілька хвилин, видалося схожим на короткометражний фільм, на історію, яка запускає певну реакцію в голові, і ти живеш далі, час від часу згадуючи героїв та події» [7, 29]. Віталій теж після прочитання начебто нейтральних оповідань відчув «внутрішній дискомфорт і раз по раз йому лізло в голову те, про що давно варто було забути» [7, 56-57]. Дочитавши до кінця четверту новелу «Бювет», він «сидів ошелешений. І не стільки хитро закрученим сюжетом», як навіяними спогадами про епізоди з його минулих стосунків з іншою коханкою, Лілею: «Серце його калатало. Щось раптом ускладнилося, щось пішло не так ...» [7, 67].

Поступово кожна новела окремо й усі новели в сукупності, як пазли, складаються в новелістичний роман, сторінками якого, як життєвими лабіринтами, крокує читач. Центр емоційної структури роману закорінений у новелістичні включення. Продуманість не тільки кожної вставної новели, а й кожного вжитого елемента, який, в свою чергу, приховує цілі змістові шари й заводить в оману читачів, поступово набуває функцій гри. У постмодерністському творі це робиться з метою залучення читача до співпраці, запрошення його до трансформації або творення тексту. Авторка з самого початку веде з читачем гру, плете інтригу, використовуючи ефект запізненого їх усвідомлення, якого досягає в результаті маскування, кодування наративного контракту, починаючи з того, що Жанна, одна з героїнь роману, коханка Віталія, вирушає у відраження і в купе поїзда знаходить безіменну зелену флешку, на якій виявляються файли з текстами оповідань з чужого життя без координат власника. Жінка пропонує коханцеві гру в паралельне читання.

Так само за завісою до самого кінця роману залишається ім'я режисера розіграного спектаклю, однак він справляє враження досвідченого ляльковеда, який професійно смикає, натискає, гальмує, моделює життєві ситуації за задалегідь продуманим сценарієм, від чого основна дія твору перетворюється на розіграш, бутафорію, яка охоплює весь простір роману. Такий художній прийом асоціюється з постмодерністською естетикою і розгортається в ігровій площині. Тамара, дружина Віталія, справляє враження дуже спокійної жінки, яка у всьому довіряє чоловіку, не цікавиться його вільним часом. Утім у Жанні поступово виникає підозра, чи не Тамара, обдурена й ображена зрадами чоловіка, «перехопила ініціативу в його листуванні, розібралася там швиденько і вжарила конкурентці межі очі свої умови гри» [7, 221]. Однак це лише припущення, непевна здогадка, тому інтрига зберігається, примушуючи усіх фігурантів гри замислитися над автором сценарію. Міла Іванцова так змодельувала посправжньому новелістичний часопростір роману, що усіма діями, поведінкою, почуттями, думками персонажів завуальований образ Віталієвої жінки довгий час залишається на маргінесі. Від такого розкладу персонажів головний масив фабульної дії перебирає на себе функцію вставного тексту, або «спектаклю в спектаклі» [3].

Відтак дуже виразною постає текстова взаємодія основного й інкорпорованого текстів, поєднаних за принципом *читання-рецепція*: чітко простежується дублювання сцен у вставних конструкціях (новеллах) і розгортанні основної сюжетної лінії, що знову повертає нас до прийому гри, гри між текстами. З кожною новою новелою посилюється ймовірність порівняння й асоціювання героїв вставних новел і персонажів головної лінії твору.

У цьому контексті треба віддати належне тому, що новела, перебуваючи навіть в межах постмодерної романної форми, зберігає свої основні жанротворчі риси: дозволяє «на мінімумі площі вирізати максимум змісту» (Є. Мелетинський); має абруптивний початок і парадоксальний фінал, наділена пуантом, «динамічною вершиною» (В. Фащенко); для неї властиві експресивність, виразність, «малогабаритність композиції» (П. Гейзе), фрагментарність, «дефабулізація», тобто значне послаблення ролі фабули у творі або «редукція» (спрощення) фабули до окремого мотиву чи епізоду. Тож закономірно, що різні за сюжетом вставні новели в романі Міли Іванцової «Гра в паралельне читання» злитовують твір в цілісне художнє полотно. Більше того, конструюючи роман, вони впливають на його структуру, яка стає новелістичною, навіть кінцівка роману має всі ознаки типового новелістичного пуанту. Також вставні новели сприяють розвитку внутрішнього сюжету – сюжетотворенню новелістичного тексту разом з читачем.

Водночас вставні новели сприяють показу роздвоєності героїв і нерозв'язаних суперечностей їх особистого життя. Відтак сюжетні лінії деяких вставних конструкцій породжують рефлексійні роздуми головного персонажа Віталія. Ось як передає він свої враження від читання усіх новел: «Він повідкривав усі оповідання, злив тексти в єдиний документ і почав читати їх спочатку. Але тепер вони звучали голосом Лілі, впізнаваними були конструкції її речень, інтонації, з тексту виринали, як ілюстрації, знайомі місця та портрети ... Віталій читав і не розумів, як це сталося» [7, 193]. Не в змозі пояснити, зв'язати все і всіх до купи, – Жанну, Лілю, Тамару, гру в паралельне читання, – він навіть придумує містичне пояснення подіям: «Напевне, хтось там, нагорі, нудиться (чи приколюється?) і грає людьми, наче фігурками шахів, пересуваючи їх світлими та темними клітинками життя, створюючи різні ситуації та комбінації учасників гри, і спостерігає, що з того вийде» [7, 193]. Але насправді ніякої містики немає, Віталій намагається знайти вихід із замкненого кола своїх проблем. Покинутий коханками, ображений, пригнічений, він бреше до дружини, яку завжди вважав найкращим другом. Однак те, що побачив у її кабінеті (книгу письменниці Лілі Данапріс «Розсіпані пазли. Збірка оповідань» із добрим десятком білих закладок, фігурку такси з підписом «Рівень свободи визначається довжиною повідка») стає потужною внутрішньою вибуховою силою, «динамічною вершиною» (В. Фащенко), збирає «розсіпані пазли», відразу розставляє усі акценти, і розкриває ім'я ляльковеда, режисера, який влаштував увесь спектакль та багатовимірну гру: «І раптом страшна здогадка ніби обпікає його окропом. Чоловік виструнчується в кріслі і надто повільно і глибоко вдихає, закриває очі і на хвилину завмирає, зіставляючи в голові події та факти. – Не може бути... Не може бути, щоб Тамара...» [7, 260]. Тамара – дружина Віталія, недооцінена чоловіком і його коханками, виявилася найхитрішим, наймудрішим і найпрофесійнішим гравцем.

Отже, на матеріалі одного із сучасних романів Міли Іванцової «Гра в паралельне читання» простежується, як відбувається оновлення романної форми завдяки запозиченню прийомів інших жанрів, тобто вставних новел. Письменниця посилює читацьку рецепцію образів і твору в цілому завдяки вміщенню в його структуру інкорпорованих текстів – новел і новелістичних оповідань. Ідейні акценти знаходяться саме в них, більше того, в них Міла Іванцова подає «ключ» до розкодування свого задуму. Прийом гри і текстуальна гра, «текст у тексті» постають виразними елементами в естетиці сучасного роману, засвідчують не тільки оновлення його структури, а й

ускладненість образу сучасного світу, який не вкладається у звичну парадигму й пропонує більш складні варіанти людських стосунків.

Вивчення внутрішньожанрових, міжжанрових потенцій у сучасному українському романі становить перспективну літературознавчу проблему й потребує подальшого дослідження.

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худ. литература, 1975. – С. 448-455.
2. Бодрийяр Жан. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: [монографія] / Олена Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
4. Бютор Мишель. Роман как поиск // Судьбы романа. – М. : Прогресс, 1975. – 374 с.
5. Гейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
6. Гринцер П.А. Генезис романа в литературах Азии и Африки : национальные истоки жанра / Павел Гринцер. – М. : Наука, 1980. – 286 с.
7. Іванцова Міла. Гра в паралельне читання. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2013. – 288 с.
8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін.]. – Чернівці : Золоті літаври, 2001. – 634 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. (Nota bene).
10. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. – СПб : Искусство – СПб, 1998. – С. 423-436.
11. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика : [учебное пособие] / Б. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 334 с.

Анотація. У статті простежується чутливість романного жанру до нових віянь, його здатність до структурної мобільності, зазначаються зміни, що відрізняють його від традиційної форми, з'ясовуються роль і значення вставних конструкцій (новел) в будові сучасного українського роману (на матеріалі твору Міли Іванцової «Гра в паралельне читання») та їх вплив на зміст і форму.

Ключові слова: сучасний роман, вставні конструкції (новели), текст у тексті, гра як художній прийом.

Summary. The article traces the sensitivity of the novel genre to the postmodern trends, its capability for structural mobility, the changes are mentioned that distinguish it from the traditional form, the role and the importance of built-in stories are distinguished in its construction and its impact on the content and form are examined.

In the texts of Mila Ivantsova's novels the text interaction appears very expressive in the basic and incorporated texts combining on the basis of reading-reception: the duplication of scenes in built-in stories and developing of the main storyline is clearly apparent certifying active use of the reception of the game, the game between the texts. The likelihood of comparison and association of heroes in built-in stories and characters of the main storyline of text increases with each new story.

In Mila Ivantsova's novels ("Playing parallel reading", "Living Books", "The keys to the elevator" etc.) the updating of novelistic forms is realizing through the borrowing techniques of other genres, that is built-in stories, novels. The writer increases readership and reception of images of her works in general due to the inclusion into their structure incorporated texts such as stories, novelistic stories, novels. Ideological accents are found in them, in fact, namely in them Mila Ivantsova offers the "key" to decode her idea. Game approaches, textual game and "text in text" are the expressive elements of postmodern aesthetics, proving not only updating of the novel, but the complexity of the image of the modern world that does not fit into the usual paradigm and also offers more sophisticated versions of human relations.

It is concluded that Mila Ivantsova's novels show that in the period of global changes i.e. in the era of post-modernism, there are significant processes in a genological paradigm, especially in a novel form, that is the most dynamic and is always in a state of constant renewal.

Keywords: novel, post-modernist novel, short built-in story, the text in the text, game as an artistic technique.

Отримано: 17.07.2015 р.

СПЕЦИФІКА СУЧАСНОГО СПОРТИВНОГО КОМЕНТАРЯ (НА МАТЕРІАЛІ ІНТЕРНЕТ-ВИДАННЯ «PRZEGLĄD SPORTOWY»)

Засоби масової інформації щораз більше уваги приділяють висвітленню спортивної тематики, часто не тільки, щоб задовольнити смаки фанатів, а й привернути увагу рекламодавців, розширити коло реципієнтів. На сьогодні у більшості країн світу є своя інфраструктура спортивних ЗМІ, що пов'язано з підвищенням інтересу громадськості до спортивної проблематики, до наймасштабніших світових змагань, що вимагають глибокого і професійного висвітлення.

Варто зазначити, що до 70-х років ХХ ст. спорт був відносно незалежним від мас-медіа. Однак вплив мас-медіа на спорт і навпаки помітно збільшився, коли медіа вийшли на новий рівень розвитку – від простої подачі спортивної інформації до перетворення журналістів власне на зірок спорту, які почали вести трансляції в прямому ефірі і ставати безпосередніми учасниками спортивних подій. Таким чином, журналісти отримали можливість перетворитися з інформаторів на активних співавторів спортивних подій. У зв'язку з поєднанням інтересів спорту і мас-медіа іспанський дослідник спортивної проблематики Мігель де Морагас вказує на появу нового феномена. Зокрема дослідник зазначає: «У результаті збігу інтересів чи «синергії» медіа більше не транслятори чи репортери спортивних подій. Вони самі стали виконавцями і творцями нового культурного явища «медіа-спорту»» [7, 3].

За останні роки значно зросла роль спорту у мас-медіа в країнах у всьому світі, зокрема в спеціалізованих журналах, телевізійних спортивних каналах, спортивних програмах на радіо, рекламних і спонсорських стратегіях. Відомі спортсмени, атлети стали невичерпним джерелом натхнення для створення нових героїв, сюжетів, історій у мас-медіа. Сучасні історії про успіхи і невдачі, перемоги і поразки знаходять своє відображення в найпопулярнішій формі вираження – у спортивних коментарях.

Коментар займає важливе місце в системі жанрів спортивної журналістики. Він оперативно пояснює актуальні спортивні події, стисло аналізує вже відомі явища, розглядаючи їх у взаємозв'язку з іншими подібними подіями та явищами. Оригінальні думки, судження, а також обґрунтовані висновки роблять коментар цінним. І. Аньєс стверджує, що в коментарях висловлюється думка автора, або навіть позиція редактора видання. Дослідник зазначає: «Це позиція, судження, інтерпретація події або ситуації, у кожному разі – особисте бачення. У цих рамках журналісти полишають свою відстороненість від фактів, свій розрив із переживаннями або почуттями, щоб звільнити місце для суб'єктивності» [1, 348].

Серед досліджень спортивного коментаря варто виокремити праці Є. Войтик [2], С. Михайлова [3], Б. Грохали [6], А. Островського [8; 9], М. Вішніцького [10] та ін. Під спортивним коментарем розуміється «фрагмент журналістського повідомлення, зазвичай новина чи звіт, що виражає відношення автора до фактів, або з'ясовує зв'язки між ними» [4, 101]. Необхідно вказати на специфічні риси, що відокремлюють коментар від інших жанрів спортивної журналістики. Передусім, основна мета спортивного коментаря полягає у передачі перебігу події та її візуалізації. Факти в коментарі слугують яскравим фоном, своєрідною ілюстрацією, оскільки головне в цьому жанрі – пояснення цих фактів, авторські роздуми, вагомі, узагальнюючі і аргументовані висновки.

Серед характерних рис спортивного коментаря можна виокремити наступні: документальність, достовірність, оперативність, що ґрунтуються на актуальності інформації, а також наявність вираженого авторського «я», послідовність хронології подій тощо.

Важливим завданням спортивного коментаря є вираження найповнішої інформації за наявності найменш можливої кількості слів. У зв'язку з цим варто наголосити на чотирьох основних категоріях мовлення. Серед них:

- категорія кількості, що забезпечує повне висвітлення спортивної події;
- категорія якості, що передбачає правдивість відображення та наявність фактичного матеріалу;
- категорія релевантності;
- категорія способу, що обумовлює чітке вираження думки, уникнення незрозумілих формулювань та багатозначності, логічність викладу матеріалу.

Порушення цих принципів часто призводить до комічних ефектів. Тому професіоналізм спортивного журналіста полягає у вдалому поєднанні кількості, якості та форм і методах подачі матеріалу.

У цьому контексті варто також згадати три фази «комічного шоку»:

- фаза шоку, що передбачає здивування, дезорієнтацію через щось нове чи незвичне;
- фаза просвітництва – найважливіший етап, що полягає у розумінні механізму дивних явищ і розкритті їхньої справжньої мотивації;
- комічна радість – задоволення від правильності своїх суджень.

Сучасний спортивний коментар репрезентований в усній та письмовій формі. Для реципієнта важливо отримати актуальний, максимально повний аудіо-візуальний образ події, яка, до того ж, супроводжується коментарями фахівців у спортивній галузі. Не втрачає своєї актуальності і коментар у друкованих ЗМІ, який, можливо, і не вирізняється актуальністю, проте дає певне обґрунтування тим чи тим подіям та прогнози на майбутнє.

Сьогодні великою популярністю користуються онлайн коментарі спортивних чемпіонатів, партій, зустрічей, матчів. Така форма подачі матеріалу дає можливість створити повне уявлення про перебіг спортивної події, ознайомитися з текстами коментаторів та бачити схему розташування гравців на полі чи шкалу з відображенням усіх змін.

Актуальність дослідження зумовлена потребою проаналізувати мовно-стилістичні особливості спортивного коментаря, що важливі для розкриття жанрових ознак, виявлення образно-змістовної структури твору. Специфіка функціонування спортивного коментаря в інтернет-журналістиці ґрунтовно не досліджувалася, чим і зумовлений вибір предмету дослідження. Об'єктом праці стали спортивні коментарі у польському інтернет-виданні «Przegląd Sportowy».

Мета дослідження: на матеріалі видання «Przegląd Sportowy» простежити специфіку функціонування коментаря в сучасній спортивній журналістиці, проаналізувати жанрові особливості, визначити роль виражальних засобів у посиленні ефекту на реципієнта.

Відповідно до заявленої мети визначено такі завдання:

- розкрити жанрові ознаки спортивного коментаря та їх місце у визначенні тематичної спрямованості тексту;
- дослідити основні журналістські форми та методи подачі матеріалу, які забезпечують ефективність та дієвість спортивного коментаря;
- з'ясувати функції мовно-стилістичних прийомів у спортивних коментарях;
- розкрити роль коментатора як медіатора спортивної події та з'ясувати його вплив на аудиторію.

Для досягнення поставленої мети дослідження застосовується метод аналізу. Аналіз спортивних коментарів в інтернет-виданні «Przegląd Sportowy» з урахуванням жанрових особливостей передбачає детальну інтерпретацію тексту, що дозволяє з'ясувати особливості стилю автора, вивчити співвідношення різних елементів тексту, ставлення автора до події, його оцінку та прогноз на майбутнє.

У виданні «Przegląd Sportowy» в ролі коментаторів виступають переважно досвідчені журналісти, які спеціалізуються з певної теми, та не лише роз'яснюють факти, а й дають прогнози на майбутнє. Спортивні журналісти працюють на досить високому рівні, відповідаючи очікуванням, які покладають на них вболівальники. Вони компетентні в своїх судженнях, проводять глибокий аналіз ситуацій, що виникають на спортивній арені, вміють імпровізувати та жартувати. Звичайно коментатори повинні за будь-яких обставин залишатися об'єктивними, тобто вони не можуть висловлювати в тексті свої симпатії до тієї чи тієї команди або гравця. На думку Я. Солганик, «складність задачі коментатора визначає і різноманітність підходів, мовленнєвих манер: об'єктивний аналіз, суб'єктивну точку зору, відображення події з позиції спортсмена (глядача, судді тощо)» [4, 146].

Однією з важливих вимог до спортивного коментаря є наявність чіткої композиції. М. Вішніцький розрізняє три головні складові ефективного спортивного коментаря:

1. Вступ до змагання, який передбачає привітання глядачів, презентацію місця події та учасників;
2. Коментування перебігу події. У цій частині можна виокремити ще два фрагменти: звітний (коментатор інформує тільки про те, що відбувається на полі, корті) та коментуючо-оціночний (коментатор подає суб'єктивний образ події);
3. Закінчення, в якому стверджується результат змагання, короткий підсумок.

Спортивний коментар має на меті роз'яснити ситуацію і оцінити її, дати прогноз подальшого розвитку подій та їхніх можливих наслідків, донести до реципієнта певну ідею, обґрунтувати позицію автора. Для пояснення спортивної події коментатор використовує інші факти, звертається до передісторії питання, розкриває причинно-наслідкові зв'язки події з фактами минулого і майбутнього. З допомогою коментаря автор виражає відношення до актуальних спортивних подій, формулює пов'язані з ними проблеми у формі аналізу досягнень і невдач гравців чи команд, а також дає оцінку.

Розглянуті коментарі виконують експресивну функцію, тобто функцію вираження емоцій і почуттів, що виникають при перегляді спортивної події. Не менш важлива роль відводиться інформаційній функції, яка реалізовується через чітке подання інформації, спортивних новинок, статистичних даних. Завдяки цьому можна досягнути способ подачі думки коментатора, багатство лексики, що пов'язано з реалізацією репрезентативної функції.

Ефективність і дієвість коментаря залежить від багатства і різноманітності мовно-стилістичних прийомів, що використовуються в ньому. Мова коментатора має бути максимально наближена до усного мовлення, оскільки саме ця особливість дає можливість автору встановити контакт з аудиторією, викликати інтерес і привернути увагу реципієнтів до актуальної проблеми.

Серед основних якостей спорту, що впливають на мову спортивних текстів, Г. Солганик виділяє такі: дух змагання, конкуренції; творчість (пошуки резервів, нових методів досягнення високих результатів); драматизм боротьби, долання фізичних, моральних, психологічних труднощів; масовість, популярність, привабливість; естетичність (краса, емоційність). Зокрема дослідниця зазначає, що «ці особливості обумовлюють набір мовних засобів, манеру викладу, стиль мовлення і його призначення в публікаціях на спортивні теми» [4, 146].

Для спортивних коментарів у виданні «Przegląd Sportowy» характерний динамічний, емфатичний стиль мовлення, якому притаманна і певна інноваційність. Розвиток такої тенденції зумовлений активним використанням авторами термінів з військової, технічної, медичної, аналогічної та релігійної сфер.

Мова спортивного коментаря є досить специфічною. Це зумовлено, головним чином, численними мовними помилками, які трапляються через швидкість подачі інформації чи вияву емоцій. Тому майстерність коментатора полягає у побудові простих речень, які були б зрозумілими і водночас привертати увагу реципієнта. У результаті аналізу коментарів було виокремлено декілька груп помилок. Зокрема, це стилістичні помилки – вживання офіційних елементів в поточних повідомленнях, порушення ясності і простоти мови: «Жовте обличчя тренера китайців посіріло», «Дивляться, широко витираючи очі».

Наступна група – це помилки структурно-семантичного характеру, зокрема неправильне вживання фразеологізмів («Ноги футболістів є важкими як з вати», «У другому таймі вийдуть напевно два гравці, які до цього часу грали на лаві запасних») та жартівливі порівняння («Холіфільд є сьогодні повільний як кетчуп», «Марін сьогодні дуже повільний, він нагадує віз, переповнений капустою», «Українець є як стіна, об яку розбивається наш дзюдоїст», «Пределъ залишає поле, скачучи на одній нозі як африканський кенгуру», «Він виглядає як професор фізики в цих окулярах»).

Ще одна група помилок стосується поєднання непоєднуваного: «Ситуація змінилася діаметрально на 360 градусів», «Він забив гол після індивідуальної гри цілої команди».

Крім того, існує група помилок, які не належать до жодної категорії. Наприклад: «Потрібно вибирати: краса чи штанга. Пінтусевич вибрала другу опцію», «Макіяж повинен прикривати травми, або інші проблеми жіночої краси», «Як бачите, нічого не видно в цьому тумані».

Комічний ефект у спортивних коментарях створюється також за рахунок явних недоречностей, як, наприклад, поєднання понять чи образів абсолютно нелогічних або абсурдних. Можна навести декілька прикладів з цієї категорії: «Три хвилини, тобто приблизно 100 секунд», «Поляки отримали дев'ять медалей, з них дев'ять срібних, дев'ять бронзових і дві срібних».

Мовно-стилістичні особливості виконують в спортивному коментарі естетичну та артистичну функції, що забезпечує особливу драматургію та настрій. До найбільш популярних виражальних засобів можна віднести повтори, епітети, порівняння, риторичні запитання. Здебільшого журналіст використовує один з таких прийомів для опису якихось драматичних випадків на спортивній арені. Такий спосіб викладу матеріалу забезпечує передачу динаміки спортивної події в коментарі.

Автор спортивного коментаря обирає стилістичні та виражальні засоби, аби детально відтворити перебіг події, а також з метою емоційного впливу на реципієнтів. Варто зауважити, що саме від його особистості значною мірою залежить оцінка події.

Отже, мова спортивного коментаря є специфічною, вона базується на знаннях та вміннях комунікації та імпровізації. При створенні спортивного коментаря журналісти враховують інтереси аудиторії інтернет ЗМІ, тому їхня мова вирізняється чіткістю і доступністю, не зважаючи на наявність великої кількості спортивних термінів. Мова спортивної інтернет-журналістики виконує комунікативну, експресивну, естетичну, пізнавальну функції.

У результаті здійсненого дослідження виявлено особливості спортивного коментаря на сучасному етапі розвитку мас-медійної системи. Особливістю спортивного дискурсу є те, що він забезпечує як передачу інформації, так і вплив на адресата. Спорт займає сьогодні важливе місце в усіх видах ЗМІ. До мас-медіа, які транслюють спортивні події у прямому ефірі, належать теле-

бачення та радіо, в той час, як мас-медіа, що займаються описом подій *post factum*, включають пресу та Інтернет. Спортивні коментарі супроводжуються детальним аналізом, проведенням паралелей між фактами, застосуванням методів індукції та дедукції, прогнозуванням.

Предметом у спортивному коментарі виступають факти, події, явища, ситуації в їх взаємозв'язку, інтерпретовані журналістом. Особливу роль медіатора в спортивній журналістиці відіграє коментатор. Вимоги, що висуваються до спортивного коментатора, передбачають інтерес до спорту, мобільність, здатність імпровізувати, пояснювати факти та явища, давати власні оцінки та передбачати можливі наслідки.

Важливою складовою мови коментатора є відкрита авторська оцінка. Реципієнт сприймає його як людину компетентну в певному виді спорту. Коментатор дає оцінку діям тренера, спортсмена чи цілої команди, але при цьому він залишається об'єктивним.

Мова спортивної інтернет-журналістики, оригінальна і певною мірою неповторна, забезпечує реалізацію комунікативної, інформаційної, експресивної емоційної, креативної, естетичної, пізнавальної функцій. Спортивні коментатори використовують живе мовлення, досить емоційне, про що свідчать численні повтори. Такий стиль мовлення забезпечує тісний зв'язок з аудиторією та допомагає привертати увагу нових реципієнтів.

Список використаних джерел

1. Аньєс І. Підручник із журналістики: пишемо для газет / Ів Аньєс. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – 544 с.
2. Войтик Е. А. Спортивная журналистика: учебно-методическое пособие / Е. А. Войтик. – Томск : Томский государственный университет, 2004. – 91 с.
3. Михайлов С. А. Спортивная журналистика: [учебное пособие] / С. А. Михайлов, А. Г. Моствов. – СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2005. – 223 с.
4. Солганик Г. Я. О языке спортивной журналистики / Г. Я. Солганик // Спорт в зеркале журналистики. – М. : Мысль, 1989. – С. 143-157.
5. Dziennikarstwo i świat mediów / pod red. Zbigniewa Bauera, Edwarda Chudzińskiego ; Studium Dziennikarskie Akademii Pedagogicznej im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. – [Wyd. 2 zm. i rozsz.] – Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2000. – 576 s.
6. Grochala B. Komentarz (sportowy), relacja (sportowa), sprawozdanie (sportowe) – przegląd stanowisk / Beata Grochala // Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria Polonica, 2012. – № 3 (17). – S. 95-105.
7. Moragas M. The new role of the mass media in the construction of sport and Olympic values [Електронний ресурс] // Miquel de Moragas – Режим доступу: http://olympicstudies.uab.es/2010/docs/wp051_eng.pdf
8. Ostrowski A. Telewizyjna transmisja sportowa czyli Największy teatr świata / Andrzej Ostrowski. – Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, 2007. – 248 s.
9. Ostrowski A. Dziennikarstwo sportowe/ Andrzej Ostrowski. – Wrocław : Dolnośląska Szkoła Wyższa Edukacji TWP, 2003. – 66 s.
10. Wiśnicki M. Struktura językowa telewizyjnego komentarza sportowego – próba charakterystyki / Michał Wiśnicki // Studia Medioznawcze, 2006. – № 34. – S. 12–32.

***Анотація.** У статті проаналізовано специфіку функціонування спортивного коментаря на сучасному етапі розвитку мас-медійної системи. Зокрема розглянуто мовно-стилістичні особливості спортивних коментарів у польському інтернет-виданні «Przegląd Sportowy». Виявлено роль коментатора як медіатора спортивної події.*

***Ключові слова:** спортивний коментар, композиція, аудиторія ЗМІ, інтернет-журналістика, мовно-стилістичний прийом.*

***Summary.** An attempt to analyze the role and place of the sport commentary at the modern stage of development of media system is made. In particular, linguistic and stylistic peculiarities of sport commentaries in the Internet edition «Przegląd Sportowy» are revealed. The function of a commentator as a mediator of a sport event is defined and his role in influencing the audience is stressed.*

The importance of analyzing the composition of sports commentary for the disclosure of its genre features, identifying image-content structure, achieving expressiveness and originality of speech is stated. The attention is focused on various forms and methods of presentation of journalistic material which provide increasing interest among recipients.

It is emphasized that the efficiency and effectiveness of a sports commentary is largely dependent on the diversity of linguistic and stylistic devices. It is proved that linguistic and stylistic features

perform in sports commentary aesthetic and artistic functions that provides a special dramaturgy and atmosphere. The most popular means of expression include repetitions, epithets, similes, rhetorical questions. This method of presentation a journalistic material helps to create a special dynamics of the sporting event in the commentary.

A sports commentary aims to clarify the situation and assess it, give a forecast for the further development of the event and its possible consequences. To explain a certain sports event a commentator uses other facts, turns to the background of the situation, reveals causal relationship with the facts from the past and the future. Choosing a commentary as a special genre of sports journalism the author expresses his attitude to the topical sporting events, formulates related problems through the analysis of achievements and failures of players or teams, and gives them a personal assessment.

Key words: *sport commentary, composition, audience, Internet journalism, linguistic and stylistic methods.*

Отримано: 12.07.2015 р.

УДК 821.161.1: 82-31

Коршунова С.І.

ЦИКЛИЧЕСКИЙ ЛЮБОВНЫЙ СЮЖЕТ КАК ОСОБЕННОСТЬ ПОЭТИКИ РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Центральным текстообразующим элементом романов И. Тургенева, который строит картину мира, всегда была любовная коллизия. Объяснение этому найти несложно: любовь как универсалия культуры актуальна в любое время. Как сложный комплексный феномен она стала объектом исследования многих гуманитарных наук.

Без преувеличения можно утверждать, что тема любви – ведущая тема литературы. Это вполне оправдано, так как любовь межличностная, любовь между людьми – одно из самых таинственных и притягательных отношений. Поскольку любовь глубокое индивидуальное, интимное чувство, в литературе она становится одним из средств определения судьбы героя, помогая раскрыть в нём личностное начало. Предметом исследования в данной статье будет любовный сюжет о судьбах отца и сына Кирсановых и являющийся, по нашему мнению, циклическим типом сюжета.

Исследованность данного произведения не подлежит сомнению. Однако горизонт возможности филологического познания гениального текста почти безграничен. Методологической основой нашего исследования послужат труды по философской антропологии отечественных и зарубежных учёных, что даст нам право под иным углом посмотреть на, казалось бы, уже решённые филологические задачи [6; 7], а также метод структурного анализа текста, разработанный Ю.М. Лотманом.

Принято считать, что роман И. Тургенева «Отцы и дети» – это, прежде всего роман идейных споров между «отцами» и «детьми», в котором «Тургенев вновь проявил “живое отношение к современности”» [1, 155]. Конечно, этот уровень восприятия романа имеет право на бытование и сегодня, однако, уже в 70–90-е годы прошлого века были открыты новые, более глубокие пласты содержательного и интенционального потенциала романа [2; 4]. Особой новизной и новаторством мышления отличается работа В.М. Марковича «Человек в романах И.С. Тургенева», актуальность ракурса исследования которой очевидна и сегодня. Именно В.М. Маркович одним из первых увидел антропологическую составную в создании образов романов писателя и вывел их из плоскости узкосоциологического анализа.

Следуя типологии героя, предложенной В.М. Марковичем, в романах И. Тургенева можно схематически выделить такие группы персонажей: герои «прежнего времени» как некая константа, точка отсчёта, и нынешнего, среди которых исследователь определяет низших, средних и высших. В основе типологии лежит принцип отношения человека к миру. Если говорить об интересующем нас предмете – ценностном восприятии любви, то здесь достойны рассмотрению два последних типа, так как во взаимоотношении их с другими героями и с обществом в целом уже присутствует момент духовности и жизненной позиции человека [4, 79].

Несмотря на то, что своим названием роман нацеливает нас на раздумья о целостном восприятии мира, состоящего из двух главных оппозиций – прошлого и будущего, старого и нового, отцов и детей, читатель будет погружён, прежде всего, в коллизию любви. Именно любовь будет тем объединяющим началом, которое призвано примирить эти оппозиции. Любовь, а не пресловутые

ідейні спори, висветит важніші детермінанти життєвих стратегій героїв, разрешит їх судьби і допоможе читателю увидети нераскритое ядро личности героя.

Николай и Аркадий Кирсановы – это тот ряд героев, в жизни которых любовь становится определяющим фактором их судьбы. От того, складывается у них любовная жизненная линия или нет, зависит вся их дальнейшая жизнь. Мы не останавливаемся на их нравственной и мировоззренческой характеристике, а исходим из уже известного, что они люди «честные, порядочные, неспособные к низким чувствам или поступкам» [4, 80].

Удачно в чисто человеческом плане устраивается жизненный путь Николая Петровича. Естественно, это не значит, что он получает всё и сразу. Имеется в виду, что его жизнь будет освещена взаимной любовью и дважды освящена браком. Это имеет концептуальное значение в определении природы характера этого типа. Это тип так называемых людей душевных. Николай Петрович достаточно образован и стремится не останавливаться на уже достигнутом, ценит искусство и сам не пренебрегает занятием музыкой, и, что также чрезвычайно важно, – он сознательно включился в процесс исторических социальных преобразований. Этот тип людей всегда стремится к целостности, гармонии, для которой необходим ещё один компонент – любовь. Она завершит его единение с другими людьми, с миром. Для этого типа любовь, как определил Л. Фейербах, является жизнетворческим фактором. Однако следует учитывать, что люди этого уровня не поднимаются до любовных трагедий. Они выбирают того приемлемого партнёра, который соответствует их «средним» жизненным требованиям, жизнь с которым принесёт им наслаждение самоотдачи, ответственности за другого, т.е. выполнения главной человеческой обязанности, назначенной Богом. Именно к такому восприятию героя готовит читателя текст. Описание биографии Николая Петровича, слегка окрашенное доброй иронией, присутствует в самом начале романа. Первая любовь и женитьба на девушке даже не дворянского происхождения, но «миловидной», «развитой девице», читавшей «серьёзные статьи в отделе “Наук”» [5, 8], уже определила модель жизни Николая Петровича. Чета поселилась окончательно в деревне, родив сына Аркадия, и «жили они очень хорошо и тихо: они почти не расставались, читали вместе, играли в четыре руки на фортепьяно, пели дуэты; она сажала цветы и наблюдала за птичьим двором, он изредка ездил на охоту и занимался хозяйством» [5, 9-10]. Потеря жены будет для него равна концу жизни, но через десять лет Николай Петрович обретёт такое же счастье с молодой женщиной, которая тронула его сердце своей молодостью, мягкими волосами, невинными, слегка раскрытыми губами, к тому же вскоре оставшейся сиротой. Никаких других предпосылок, кроме её молодости и их одиночества, для совместной жизни у них не было. Автор даже говорит не о любви между ними, а о сложившейся ситуации: «она была так молода, так одинока; Николай Петрович был сам такой добрый и скромный... Остальное досказывать нечего...» [5, 40]. И совершенно не будет иметь значения, что Фенечка едва знакома с грамотой, и намёк на это неоднократно будет присутствовать в тексте, что уже играть с ней на фортепьяно в четыре руки Николай Петрович не будет. Он опять обрёл человека, который обладает уже привычными для него в женщине качествами: внешняя привлекательность, нежность, честность, преданность и готовность к материнству.

Это обстоятельство несколько не унижает и не возвышает Николая Петровича, ибо такова его жизненная стратегия, его человеческий уровень, на котором находится большая часть порядочных людей, к которым автор относится с уважением, но без восхищения, и о которых принято говорить «славный малый». Любовь – необходимая составная их жизни, но она лишена надрыва, даже, можно сказать, эроса. Она несёт в себе умиротворение, добропорядочность, обязательно сопровождается отцовством, как оправданием самой себя. Характерен тот факт, что в разговоре с Павлом Петровичем после нелепой дуэли между ним и Базаровым, Фенечка, отбиваясь от подозрений в измене, вдруг с неожиданной храбростью заявляет, что она *любит* одного Николая Петровича и век любить будет [5, 151]. Как воспринимает такую любовь автор? Судя по тексту – одобрительно. Такие типы гарантируют преемственность поколений, они основа стабильности и развития человечества. Если кто-то и заслуживает отцовства в романе, то это, несомненно, Николай Петрович.

Путь отца повторяет и его старший сын Аркадий, очень напоминающий его по характеру, мировосприятию, открытости разным новым веяниям и, наконец, нашедший себя в семейной гармонии с Катей. Как и отец, он никогда не будет мучиться вопросом: правильный ли он сделал выбор, искать «объективные» обоснования своей любви, и проживёт долго и счастливо, если Господь будет милостив к нему. Нельзя обойти вниманием тот факт, что любовь к Кате пришла к Аркадию в процессе влюблённости в её сестру Анну Сергеевну. А ведь в любви от человека ничего не зависит: ни выбор, ни время, ни последствия! Чем же объяснить, что Аркадий, даже не испытав как следует любовных мук по поводу равнодушия одной женщины, не переводя дыхания, влюбляется в другую? Не будем оправдывать это внешними обстоятельствами: тем, что Катя больше подходит по возрасту, характеру, что им помогла ситуация. Аркадий чувствует, что Анна Сергеевна не просто выше его, она не принесёт ему гармонии, жизненной радости, и, наверное, он

всегда будет «сжиматься» в её присутствии, как и Катя. Со временем между ними ляжет скука, ибо Анну Сергеевну влечёт что-то более сложное, чем открытый, жаждущий радости жизни Аркадий. Он, возможно, и сам не знал о себе многого. Понять, что ему надо в жизни, помогла Катя. Автор строит описание состояния Аркадия, когда он ещё считает себя влюблённым в Одинцову и никак не может понять, по каким правилам развиваются отношения между ними, на оппозиции впечатлений от общения с Одинцовой и Катей. Если Анна Сергеевна его «не ценит», то великодушная Катя «не отвергает»; в присутствии Одинцовой он напрягался и старался оказывать ей внимание, но «хорошо ему было с одной Катей». Он не в силах был занять Одинцову интересным разговором, а с Катей «он был как дома». И постепенно автор высвечивает истинное в интересах и пристрастиях Аркадия, а не то, что ему хотелось иметь под влиянием Базарова. И он, и Катя, как оказалось, «обожили природу», только Аркадий «не смел признаться в этом». Они оба жили чувствами, и Аркадий «не мешал ей высказывать впечатления, возбуждённые в ней музыкой, чтением повестей, стихов и прочими пустяками, сам не замечая или не осознавая, что эти *пустяки* и его занимали» [5, 86]. То, что Аркадий, как он полагал, последователь Базарова, оказывается на одном уровне мировосприятия с Катей, ничуть не унижает героя. Он обретает любовь, которая есть, как пишет С.Л. Франк, «<...> драгоценное благо, счастье и утешение человеческой жизни – более того, единственная подлинная её основа – это есть истина общераспространённая, как бы прирождённая человеческой душе» [6, 318].

В итоге отец и сын представляют не оппозицию друг другу, а, являясь продолжением друг друга, строят в романе любовный сюжет, который, вслед за Ю.М. Лотманом, назовём циклическим. В самом деле, это пример повторяющегося устройства жизни, как пишет Ю.М. Лотман, безналичный и бесконечный Текст, который не рассказывает читателю ничего неизвестного, а лишь демонстрирует течение бесконечного циклического процесса жизни [3, 277]. Как принято в циклических текстах, его персонажи тождественны друг другу, их типологическим признаком будет изоморфизм. Они не просто похожи друг на друга, а представляют трансформацию одного и того же качества. В данном случае сюжет отца и сына Кирсановых выполняет важную текстообразующую функцию: он строит базовую картину мира, закрепляя её в инвариантных образах, обеспечивающих стабильность этой картины. И совершенно необходимой для завершения этой картины была финальная сцена общего свадебного обеда Николая Петровича и Аркадия, уже абсолютно уравнивавшихся в статусе законного супружества, основанного на *любви*. Упоминание в эпилоге, что Катя родила сына Николая – последнее звено замкнувшейся цепи. Этот сюжет, характерный для мифа, а затем для сказки, создан по типу: «и жили они долго и счастливо, и умерли в один день». Для этого сюжета любовь как аксеологическая составная является абсолютно необходимой. Она придаёт смысл их отношениям и оправдывает всю их жизнь. Отметим, что изоморфным отцу и сыну Кирсановым персонажем в романе является и Одинцова, не решившаяся построить с Базаровым сюжет по нетрадиционному типу, и удостоившаяся не отдельного любовного сюжета, заканчивающегося замужеством, а лишь упоминания об этом в эпилоге.

Список использованных источников

1. Бялый Г.А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову : монография / Г.А. Бялый. – Л. : Сов. писатель, 1990. – 640 с.
2. Лебедев Ю.В. Русская литература XIX века: 2-я половина : Книга для учителя / Ю.В. Лебедев. – М. : Просвещение, 1990. – 228 с.
3. Лотман Ю.М Семиосфера. – СПб. : «Искусство-СПб», 2004. – 704 с.
4. Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева / В.М. Маркович. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1975. – 152 с.
5. Тургенев И.С. Отцы и дети / И.С. Тургенев // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. – М. : Наука, 1981. – Т. 7 : Отцы и дети. Повести и рассказы. Дым. – С. 5-188.
6. Франк С.Л. Духовные основы общества / С.Л. Франк. – М. : Республика, 1992. – 511 с.
7. Шелер М. Положение человека в космосе / М. Шелер // Проблема человека в западной философии. – М., 1988. – С. 31-95.

Анотація. У статті досліджується особливість поетики роману І.С. Тургенєва «Батьки і діти», а саме: наявність циклічного любовного сюжету, який будують герої роману Микола та Аркадій Кірсанови. Здійснюється спроба прочитати роман у світлі антропологічної методології, і, відповідно, децю відкорегувати звиклі характеристики його персонажів. Спостерігається не опозиція батьки-діти, а єднання двох героїв, які продовжують один одного, будуючи в романі любовний сюжет, який визначається як циклічний, на зразок міфологічного, чи казкового.

Ключові слова: циклічний сюжет, любов, антропологія, картина світу, Кірсанов, І.С. Тургенєв.

Summary. The article focuses on the specifics of the poetics of I.S. Turgenev's novel "Fathers and Children", in particular on the cyclical love plot built by the heroes of the novel Nikolay and Arkadiy Kirsanovy. The author stresses the role of love in the plot as it plays out through the characters' world perceptions. An attempt is made to read the novel through the anthropological lens to comprehend the customary characteristics of the characters. The research proves that love becomes an integral part of the heroes' life position, determines their fates. Love not the "ideological disputes" is the unifying foundation which will reconcile the oppositions of past and present, old and new, parents and children. Love will illuminate the most important determinants of the heroes' life, will make adjustments into their plans, and will help the reader to see the undiscovered core of their personalities. Nikolay and Arkadiy Kirsanovy belong to the type of heroes for whom love is the identifying factor. Love determines if their life will be happy or not. Nikolay Kirsanov's life can be considered happy. He got married twice with the women he loved, and as a spiritual man he fulfilled his individuality. Such a type requires integrity, harmony, which becomes impossible without an important component – love. It completes his unity with the world and other people. Such people don't need drama but rather choose a partner who corresponds to their "average" life requirements. Life will bring them enjoyment for selfishness and responsibility for others. In other words they will live the righteous life determined by God. This is the perception of Nikolay Kirsanov the text gives. This type of life determination neither belittles Nikolay Kirsanov nor glorifies him. Such a life strategy corresponds to the main life law: renewal and reconstruction. This is actually the basics of the cyclic existence of life which has found its realization in the literature as a "cyclic plot" according to M.U. Lotman. Arkadiy the eldest son repeats his father's way. He resembles his father in his character, world perception. He found his harmony in the marriage with Katya. So, we see not the opposition fathers-children but the unity of two heroes who continue each other building a love plot in the novel which we determine as a cyclic one similar to a myth or a fairy-tale.

Key words: cyclic plot, love, axiology, anthropology, sense of life, Kirsanov, Ivan Turgenev.

Отримано: 23.07.2015 р.

УДК 821.111–054.72

Костенко Г.М.

ПОЕТИКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ІМІГРАНТСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ АЙН РЕНД «АТЛАНТ РОЗПРАВИВ ПЛЕЧІ»

Парадигмою дослідження є творчість Айн Ренд (справжнє ім'я Аліса Зіновіївна Розенбаум), відомої американської письменниці, філософа, мислителя, творця філософії об'єктивізму, яка досі залишається маловідомою в країнах СНД: літературознавчих розвідок її творчості у вітчизняній науці не існує, що обумовлює актуальність статті. Зазвичай проводять паралелі між творчою долею Айн Ренд, яка була змушена іммігрувати до Сполучених Штатів і стала писати свої твори англійською мовою, і долею Набокова, і разом вони змінили сприйняття і російської, і американської літератури взагалі. Метою дослідження є аналіз поетикальних особливостей найбільш відомого роману Айн Ренд «Атлант розправив плечі» з точки зору проблематики і тематики іммігрантської літератури як своєрідного явища культурного розвитку людства епохи глобалізації.

Іммігрантською літературою називають, зазвичай, твори словесного мистецтва, автори яких пережили різку зміну культурного середовища, а найчастіше і мови. Однак ідентифікується ця література за манерою письма і сама по собі не пов'язана неодмінно з мовою і походженням автора. Для цієї поетики характерна, насамперед, культурна багатшаровість. Більшість письменників, які зараховуються до іммігрантської літератури, пишуть мовою своєї нової батьківщини; інші зберігають мову свого рідного краю, хоча давно живуть в іншомовному просторі. При цьому формальні особливості, теми і мотиви їхніх текстів змушують віднести і їх до іммігрантської літератури. Якщо вірити дослідникам, іммігрантська література – це «не тільки транснаціональний, а й постнаціональний дискурс» (Клаус Шенк).

Незважаючи на велику кількість досліджень і антологій, присвячених проблемам етнічної літератури (в рамках якої розглядають іммігрантську літературу), які з'явилися за останні двадцять років, тільки деякі роботи стосувалися поетики та проблематики іммігрантської літератури як особливого феномену сучасної літератури. Збірник наукових праць «Нові іммігрантські літератури в Сполучених Штатах» (1996) під редакцією Алпай Шарми Ніпплінг пропонує

дослідження літератури майже кожної основної етнічної групи сучасних США (азіатсько-американської, карибсько-американської, європейсько-американської, мексикансько-американської), торкається їх літературно-культурної історії та основних проблем в сучасному літературному просторі, однак залишає без уваги те, що об'єднує представників різних країн і народностей в рамках загальної іммігрантської літератури. Томас Дж. Ферраро в роботі «Етнічні переходи: літературні іммігранти в Америці ХХ ст.» (1993) концентрує увагу на оповідній техніці письменників-іммігрантів, а Магдалена Дж. Заборовська вивчає гендерні аспекти творчості письменників-іммігрантів, але їх вибір авторів обмежується тільки вихідцями зі Східної Європи. У вступі до своєї роботи Т. Дж. Ферраро пояснює, що його найбільше цікавлять питання імміграції та соціальної мобільності, як представники етнічних меншин стають письменниками, їх культурне дистанціювання, але з усього розмаїття поетикальних прийомів, які використовують у своїй творчості письменники-іммігранти, дослідник зупиняється лише на питаннях оповідної манери. Велике коло проблем, пов'язаних з поетикою і семантикою творів письменників-іммігрантів, залишається за межами інтересів сучасних дослідників.

Насамперед, слід розрізнити емігрантську й іммігрантську літератури. Письменники-емігранти розглядаються в рамках літератури своєї покинутої батьківщини, в той час як письменники-іммігранти орієнтуються в основному на аудиторію своєї нової батьківщини і нову літературну традицію, зберігаючи і власну літературно-культурну своєрідність. Існує думка, що іммігрантська література (якщо це жанр *personal story*) майже вся присвячена опису «притосування в новій країні». У статті, присвяченій проблемі переходу літератури емігрантської в іммігрантську в рамках постколоніального дискурсу, американська дослідниця Карін М. Мардорш'ян підкреслює, що, на її думку, іммігрантська література швидше представляє нову естетичну програму, а не країну або тематику, програму, яка відмовляється від протиставлення модернового і традиційного, надбаної країни і батьківщини, що визначає дискурс емігрантської літератури [4, 21]. Письменники-емігранти вважаються краще підготовленими для «об'єктивної» точки зору на два світи, залишаючись нейтральними спостерігачами, посередниками між культурами; письменники-іммігранти схильні до руху, змішування культур, рас і мов, чия ідентичність більше не пов'язана з тим, хто вони є, а з тим, ким вони стали, що дає простір і для переосмислення традиційної культури минулого [4, 16]. Це пояснює і поширення автобіографічних мотивів у творчості письменників-іммігрантів. Як пише М. Тлостанова, для недавніх іммігрантів написання такого автобіографічного оповідання знаходить символічний сенс тому, що означає ще й вродження в нову мову – усвідомлення себе в новому культурному просторі, в новій системі мислення [3, 249].

Проблема національної ідентифікації (і самоідентифікації) письменника має не тільки етнодемографічний (що не стосується літературознавства) і біографічний (що має значення для літературознавства), але і власне літературознавчий аспекти. Для літературознавства ця проблема має значення принаймні у зв'язку з визначенням місця письменника в національній літературі. Потім – ширше, звертаючись вже не тільки до національної, але й до тісно пов'язаної з нею культурної ідентифікації, – питання про належність до національної культури, що впливає на вивчення творчості письменника, ідейно-художньої специфіки його творів тощо. Двомовний письменник завжди відчуває спокусу або, принаймні, має більш широкі можливості залучити у свою творчість іншомовний, і тим більше іншокультурний матеріал. Це, з одного боку, ускладнює сприйняття тексту його читачем і критиком, а з іншого – збагачує його, доповнює елементами іншої лінгвокультурної системи, тобто допомагає більш повно і точно передати думку автора. М. К. Кабакчі підкреслює, що для тексту, створеного двомовним автором, існує дві суперечливі тенденції: тенденція полегшити сприйняття тексту читачем через залучення повнішої і більш різноманітної інформації і тенденція ускладнювати перцепцію через використання форм, що багато у чому незрозумілі монолінгвальним і монокультурним читачам без їх коментування [1, 115]. Тобто двомовний письменник сам вирішує, чи треба йому адаптувати іншомовні та іншокультурні реалії і як це робити, тому що його основна мета – це ознайомити широку читацьку аудиторію з надбаннями іншої культури і інакшого світосприйняття.

Роман Айн Ренд «Атлант розправив плечі» – один з найвпливовіших художніх творів сучасності. За опитуваннями бібліотеки Конгресу, це друга після Біблії книга, яка змінила життя американських читачів. Роман вважається американським, насамперед, не лише через вплив, який він справив на США, але й через місце дії, хоча це питання дуже суперечливе. Як вважає Б. Г. Розентал, письменниця відобразила своє знання про життя у Радянській Росії на американському тлі та піддала критиці радянські цінності та ідеали, які, на її думку, проклали шлях більшовицькій революції і жорстокому диктаторству [7, 195]. Дійсно, коли йдеться про величезну економічну кризу, що нібито сталася у Сполучених Штатах, насправді письменниця говорить про той занепад і руйнування, що сталися після Жовтневої революції у Росії.

Ренд застосовує свої знання про Росію еkleктично, не зупиняючись на таких важливих подіях, як Перша світова війна і період нової економічної політики, але спроба захопити заводи Рієрдена могла би мати місце у жовтні 1917, і пізніше вони були б націоналізовані. Щодо головної героїні роману, Дегні Теггарт, то вона керує залізницею, і Ренд на прикладі компанії Дегні показує, що може статися, коли руйнується транспортна система, як це трапилось у Росії у перші роки після революції. Поступово електрика теж зникає, і коли Нью Йорк занурюється у повну темряву, це нагадує апокаліптичний кінець людства. Країною намагаються керувати так звані грабіжники (looters), і один з них, Везлі Моуч, доповідає, що Каліфорнія розпалася на частини через громадянську війну, що почалася там, і тепер планує вийти з Союзу; до того ж ніхто не знає, хто зараз при владі, тому що численні сутички трапляються усюди [5, 1108]. У цьому детальному описі катастрофи, що руйнує найбільший штат країни, можна простежити паралелі з подіями в Україні 1918 року, коли численні партії та угруповання роздирали країну на шматки. Раніше Дегні розмірковує про долю фермерів, яких позбавили води, приладів, навіть зерна, але наказали виростити урожай [5, 917]. Ці події також нагадують голодомор у Поволжі у 1920-21 роках і пізніше, у 1933 році, в Україні, коли залишки врожаю були експропрійовані.

На противагу загальній думці, що саме робітники мають право на досягнення виробництва і навіть мистецтва, Ренд доводить, що гроші треба заробляти, а не націоналізувати. Один з головних героїв роману, Франсіско д'Анконія, постулює, що кожна чесна людина заробляє залежно від своїх здібностей [5, 411]. Це відповідь письменниці тим економістам і філософам, хто вважав гроші джерелом зла та морального занепаду, коли, наприклад, паперові банкноти зникли під час громадянської війни у Росії. На думку Франсіско, гроші – це основа морального існування, і тому, якщо гроші вважаються злом і водночас засобом існування, неможливо для людини залишатися доброю і продовжувати цю роботу, якщо вона знає, що врешті-решт грабіжники позбавлять її заробленого. Наприкінці своєї промови перед Рієрдемом Франсіско славить саме Америку як країну грошей, де з'явилася людина нової формації, яка зробила себе сама, і це був американський промисловець [5, 414]. Тобто Ренд протиставляє дві позиції – російську і американську, ситуацію повного контролю, де людина позбавлена можливостей вільного розвитку і прагнення, де уряд вирішує усе, і громадяни лише виконують накази, і американську модель інноваційного розвитку з її головним призивом до самовдосконалення, і наочно демонструє усі переваги останньої.

Цікавою ілюстрацією до подій у Радянському Союзі можна вважати іронічне зображення наслідків колективізму на фабриці Старнзів, коли нащадки вирішили побудувати кооператив за принципом «від кожного за здібностями, кожному за потребами». Усі отримували однакову зарплатню, і кожен мав право подати заяву про додатковий дохід за власними потребами. Усе здавалося дуже розумним і морально вдосконалим, але закінчилося катастрофою і руйнуванням коліс процвітаючої фабрики. Здібні люди мусили працювати більше, але отримували менше, ніж не такі талановиті працівники, і врешті-решт вони були змушені покинути цю фабрику. Коли Дегні випадково натрапила на неї, та виглядала ніби після війни або вибуху: без електрики, води і жодної людини. Ця картина занепаду стає пересторогою для майбутньої катастрофи усього людства, якщо воно не відмовиться від ідей альтруїзму і доброчинності на користь здорового егоїзму і цілеспрямованості.

Тому можна вважати, що «Атлант» Ренд і не зовсім література, а пропагандистський витвір, який представляє своєрідне дзеркальне відображення художньої концепції соціалістичного реалізму з його обов'язковим політичним посланням, і тому у відриві від цього послання роман обговорювати досить складно. Послання має потужний надихаючий ефект, і в цьому теж є схожість з творами соцреалізму, тому що соцреалізм не просто описує певну реальність і властиві їй специфічні конфлікти, але повинен заряджати бадьорістю одну зі сторін цього конфлікту. У цьому відношенні, звичайно, роман Айн Ренд написаний саме з такою метою: він повинен вселити впевненість у тих, хто цю впевненість в деякий історичний момент втратив. І зовсім не випадково, що цей роман з'являється саме наприкінці 40-х років. У ньому діють персонажі-функції, індивідуальні особливості яких відповідають їх політичній ролі. Наприклад, у «поганих» персонажів, які дотримуються «неправильних» ідей, нездоровий колір обличчя, свинячі оченята; у позитивних, навпаки – високий зріст, краса, сексуальність. Згідно з концептами соціалістичного реалізму, позитивні герої не мають права на сумніви і невизначеність і йдуть до своєї мети, керуючись ідеалами революційного перевтілення реальності.

Цікаво подивитися на роман Ренд з точки зору його перегукування з іншими творами російського соцреалізму, насамперед, з романом Чернишевського «Що робити?». Сама письменниця визначала своє місце у літературі як продовжувача великої романтичної традиції минулого, коли автори не відтворювали події, як вони були, але показували, як це мало бути, і саме у цьому Ренд бачила найвище призначення літератури [6, 113]. І роман Чернишевського, і твір

Ренд зображують долю молодого жінки, яка є або стає підприємцем. Ця жінка мріє побудувати новий світ на уламках старого, і ця інша реальність буде кращою і більш раціональною. Так само, як Джон Галт розповідає Дегні про свій ідеал суспільства майбутнього, Віра Павлівна пропонує свою мрійливу ідею нового вдосконаленого суспільства. Кожен роман закінчується тим, що нове приходить на зміну старому, хоча у Чернишевського ця думка більш завуальована. В обох романах присутня певна загадковість з елементами любовної мелодрами, де боротьба за права жінок підкріплена моральною і філософською дидактикою. У радянські часи у «Короткій літературній енциклопедії» Є.І. Покусаєв визначав «Що робити?» Чернишевського як публіцистичний, суспільно-філософський, просвітницький роман, якого ще не знала російська література [2]. Те ж саме можна сказати про роман Айн Ренд, але з точки зору літератури США.

З іншого боку, письменниця дуже ретельно досліджує дуже важливий для російської ментальності мотив страждання і самопожертви, хоча ця ідея сходиться ще до часів християнства, коли образ приниженого і багатостраждального Христа став ключовим для розуміння ідеї порятунку через муки. Б. Г. Розентал звертає увагу, що у західному християнстві мотив страждання Христа втратив свій вплив після подій Реформації та Просвітництва, але у російській культурі містика страждання, аскетизм і приниження залишилися головними цінностями [7, 209]. Порятунком через страждання є головним мотивом романів Достоєвського, для якого, як і для більшості росіян, приниження і кохання були складовими християнської етики. Російська література взагалі багата прикладами багатостраждальних людей, коли, як у творах Лева Толстого або Чехова, страждання перетворювалося на чесноту. Щодо Айн Ренд, вона не вважає страждання моральною якістю і наполягає на необхідності боротися проти будь-якого прояву приниження. Один із представників грабіжників, Лосон, заявляє, що світ створюється заради маленьких людей, і треба змусити багатих та сильних піклуватися про слабких, немічних, хворих та пригноблених [5, 540]. Ренд дуже іронічно підходить до цієї ідеї про звеличення маленької людини, і тому Лосона змушують замовчати його співрозмовники, ніби намагаючись довести, що за цими словами про Еру Коханню насправді не має нічого, крім дешевих гасел і заялжених фраз.

Новим Христом стає найбільш загадковий персонаж роману Джон Галт, який розробляє власний сценарій апокаліпсису, коли сили зла отримують більше влади, і нарешті ірраціональне вибухає буквально і фігурально, і країну вкриває темрява. Його місія закінчена, і хоча його вважають руйнівником, насправді він рятівник і творець, який наважився піти проти юрби і влади і звільнити дух насправді гідних людей. На останній сторінці роману він проголошує, що дорога вільна, і вони можуть повертатися у світ, і рисує у повітрі знак долару замість знаку хреста [5, 1168]. Він, ніби справжній Христос, зник, а потім повернувся до життя, щоб разом зі своїми однодумцями будувати суспільство майбутнього, яке буде керуватися ідеями творчості, натхнення, незалежності думок і вільного розвитку.

Таким чином, Айн Ренд, виходячи з власного досвіду, отриманого під час навчання на зразках російської ліберальної думки і літературної традиції страждання і пригноблення, а також в умовах існування у межах тоталітарного суспільства, створює повну альтернативу соціалістичного способу розвитку і доводить необхідність розглядати капіталізм як моральний ідеал. Її персонажі з роману «Атлант розправив плечі» доводять чесноти раціоналізму, виробництва і торгівлі і нівелюють паразитизм і владу, що ховаються під масками альтруїзму і доброчинності. Важливість подій, що призводять до руйнування старого способу життя і будівництва нового світу, вільного від уславлення маленької людини, де егоїзм проголошують необхідною умовою вдалого самовдосконалення, закладають основи для нової філософії і морального кодексу індивідуалізму. Це роман не лише про соціально-політичну революцію, але й про зміну стереотипів і власного світогляду, коли саме в умовах існування в іншому культурному і мовному середовищі письменниця спромоглася по-іншому побачити своє минуле і долю своєї втраченої батьківщини. Власний літературно-культурний досвід, підкріплений новими відчуттями і враженнями став запорукою вдалого літературного експерименту, який призвів до появи в літературі США філософського роману іншого спрямування, одночасно наповненого таємницями і пересторогами щодо майбутнього людства. Це питання потребує подальшого вивчення у парадигмі літературного діалогу з письменниками схожої творчої долі, наприклад, з Володимиром Набоковим або Йосипом Бродським, твори яких також розглядаються у межах іммігрантської літератури.

Список використаних джерел

1. Кабакчи М. К. Билингвизм как ключевой фактор авторизованого перевода художественного произведения / М. К. Кабакчи // Вестник СПбГУ. Сер. 9. – 2011. – Вып. 3. – С. 111–117.
2. Покусаев Е. И. Чернышевский Н. Г. / Е. И. Покусаев // Краткая литературная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke8/ke8-4661.htm>

3. Тлостанова М. Эра Агасфера, или Как сделать читателей менее счастливыми / М. Тлостанова // Иностранная литература. – 2002. – № 1. – С. 238–251.
4. Mardorossian C. M. From Literature of Exile to Migrant Literature / Carine M. Mardorossian // Modern Language Studies. – 2002. – Vol. 32. – No. 2. – P. 15–33.
5. Rand A. Atlas Shrugged / Ayn Rand. – N. Y. : Plume Book, 1999. – 1171 p.
6. Rand A. The Romantic Manifesto : A Philosophy of Literature / Ayn Rand. – N. Y. : World Publishing Co., 1969. – 208 p.
7. Rosenthal B. G. The Russian Subtexts of Atlas Shrugged and the Fountainhead / Bernice Glatzer Rosenthal // The Journal of Ayn Rand Studies. – 2004. – Vol. 6. – No. 1. – P. 195–225.

Анотація. Метою дослідження є аналіз поетикальних особливостей найбільш відомого роману Айн Ренд «Атлант розправив плечі» з точки зору проблематики і тематики іммігрантської літератури як своєрідного явища культурного розвитку людства епохи глобалізації.

Ключові слова: Айн Ренд, іммігрантська література, поетикальні особливості, глобалізація.

Summary. The research paradigm is creative works by Ayn Rand, a famous American writer, philosopher, thinker, who remains little-known in the CIS countries, and literary study of her works there does not exist. The purpose of the research is to analyze poetical peculiarities of Ayn Rand's best-known novel "Atlas Shrugged" from the point of problems and themes of immigrant literature as a peculiar phenomenon of mankind's cultural development in the epoch of globalization.

Immigrant literature comprises, as a rule, works of fiction, the representatives of which experienced a sharp change of cultural environment and their language. For literary studies, this issue is relevant to the process of identifying a writer's place in the national literature. Then – wider, taking into account not only national, but also cultural identification connected with it, – there is the question of a writer's belonging to the national literature which influences his/her perception from the point of determining ideological and artistic features of his/her works.

Ayn Rand's "Atlas Shrugged" is considered an American novel due not only to the impact it made in the USA, but also to the setting, though this aspect is quite controversial, for when it describes a huge economic crisis supposedly occurring in the United States, the writer means destruction and despair which happened after the October revolution in Russia. At the same time, the writer glorifies the USA itself as a country of money where a person of another formation appeared, so called a self-made man, and it was an American industrialist. That is Rand opposes two concepts – Russian and American, the situation of the total control where a person is deprived of the possibility to develop freely and dream, where the government decides everything, and citizens only fulfill orders, and an American model of innovative development with its main call for self-improvement, and demonstrates vividly the advantages of the latter. Her literary and cultural experience, strengthened by new sensations and impressions, becomes the foundation of a successful literary experiment which results in bringing to life a philosophical novel of a new direction in the U. S. literature, a novel filled with mysteries and warnings about the future of mankind.

Key words: Ayn Rand, immigrant literature, poetical peculiarities, globalization.

Отримано: 11.08.2015 р.

УДК 821.111-3.09

Кремінська О.О.

КОНЦЕПТ «ІМПЕРІЯ» В ТВОРЧОСТІ КІПЛІНГА

Творчість Кіплінга і його громадська діяльність безпосередньо пов'язані з британським імперіалізмом, який активізувався в другій половині 80-х років, а в 90-і роки перейшов у рішучий наступ. Кіплінг розпочав свою письменницьку діяльність, коли британський імперіалізм тільки визначався як історичний етап, а завершив незадовго до початку Другої світової війни. Британський імперіалізм, ідеям якого вірно служив Кіплінг, багато разів протягом життя письменника викривав себе і зазнавав краху, але Кіплінг залишався його вірним бардом. Нашим завданням є розглянути концепт «імперія», проілюструвавши його прикладами із творчого доробку автора. Безперечно, Кіплінг є творцем «національного міфу» англійського суспільства, проте помилковим буде твердження, що письменник втілював у життя певне «політичне замовлення» і його метою було насадження ідей лише пропагандистського характеру. Навпаки, він став яскравим

живим свідченням того, як змінювалось поняття «імперія» протягом майже півстоліття і яке значення воно набуло до початку ХХ ст.

І.П. Мардинський у своїй дисертації, присвяченій журналістській діяльності Кіплінга, пише наступне: «Образ Імперії є провідним і наріжним в усій ідеологічній та поетичній системі Кіплінга. Пропаганда імперського месіанізму пов'язана з провідним образом Імперії в творчості Кіплінга» [5, 5]. Дійсно, неможливо не помітити, що втілення імперської ідеї є певною відправною точкою, організуючим початком творчості Кіплінга. Справа в тому, що на кінець ХІХ ст. вікторіанська Англія настільки увірнула у власну непохитність та всемогутність, що почала поступово послабляти свої позиції як правлячої одиниці, що зовсім недавно лідирувала на усіх «фронтах». Колоніальна політика страждала на свою недосконалість через недбалість чиновників, фінансування надходило досить уривчасто, на території самої імперії панували новітні ліберальні погляди. Закономірно, що Кіплінг, маючи вже на той час славу апологета імперіалізму, вважав своїм першочерговим завданням підштовхнути країну до нових звершень, аби не стати свідком її занепаду. Так, у вірші «The Return» («Повернення») зі збірки «The Five Nations» («П'ять народів», 1905) Кіплінг веде своєрідну проповідь імперського месіанізму, яку він вкладає у вуста одного зі своїх чергових томмі аткінсів (так Кіплінг об'єднано називає усіх британських солдатів): *«If England was what England seems, / An' not the England of our dreams, / But only putty, brass, an' paint, / 'Ow quick we'd drop 'er! But she ain't!»* [8] (*Когда бы Англия была / Действительность, а не мечта: / Белила, краски, медь – пошла / Она к чертям... Но – ни черта!*) [2]. Отже, «Англія мрій» важливіша за усілякі буденні реалії («Белила, краски, медь»), і колективна місія усіх англійців – створити таку Англію. Також помітно, як Кіплінг підкреслює невідповідність між ідеальною Британією його мрії, тобто могутньою імперією, і між існуючим устроєм сучасної авторів Англії. Таким чином, проповідь імперського «месіанізму» пов'язана з провідним образом Імперії у творчості Кіплінга.

А.А. Голосеева у статті «Р. Киплинг и «имперский миф» в эдвардианские годы» зазначає, як занепад вікторіанської епохи відзначив творчість Кіплінга: «Цікавим є те, що 1901 рік став визначальною віхою і в його творчості. Це рік завершення «Кіма» – безсумнівно, кращого його роману. Ніколи більше його талант не підносився на таку висоту. Всі його кращі твори на початок ХХ століття вже були створені. Написане на цей час найяскравіше виразило його настрої «співця будівничих імперії» [1]. Дійсно, у творах більш пізнього періоду творчості, таких як диалогія «Puck of Pook's Hill» («Пак із чарівних гір», 1906) та «Rewards and Fairies» («Подарунки фей», 1910), Кіплінг намагається відродити добру стару Англію, показати фольклорне багатство нації та оцінити її духовні надбання. Закономірним буде твердження, що ці збірки досить побічно позиціонують імперський аспект творчості Кіплінга, адже це усього лише казки для дітей, але варто відзначити, що відродження духу «старої доброї Англії» є ні чим іншим, як зверненням до віковичних традицій нації, традицій, на яких, власне, і побудована була велика Імперія. Головні герої збірки Ден та Уна вирушили на галявину, аби розіграти п'єсу Шекспіра «Сон літньої ночі». Побачивши, чим займаються діти, на галявині з'явився сам Пак із чарівної гори (він же Фавн, він же Нік з Лінкольна) і пообіцяв їм показати сцени з життя Старої Англії. Таким чином діти познайомились із різними чарівними персонажами: сером Річардом, королевою Єлизаветою, художником Хелом – персонажами, завдяки яким, за словами Кіплінга, Англія стала Англією. У двох томах перед нами чи не уся історія Англії: і кам'яний вік, і період римського панування в Британії, і нормандське завоювання, і Велика хартія вольностей, і розгром Непереможної армади, і війна з Наполеоном. Стільки різних персонажів – стародавні пастухи і римські солдати, ченці та вікінги, королі і контрабандисти, індіанці та пірати. Сам Кіплінг про ці свої збірки висловлювався наступним чином: «це щось на кшталт фінальної печатки до певних аспектів моєї «імперіалістичної» літературної продукції минулого» [7, 208]. Варто зауважити, що концепт «англійськості» та концепт імперії перегукуються у цій збірці, адже їх об'єднує одна спільна риса – повага до історичного минулого та шанування традицій.

Важливою деталлю імперського аспекту творчості Кіплінга є те, як письменник зображає ідеального громадянина цієї імперії і які завдання висуває перед ним. Безсумнівно, це є джентльмен, що поколіннями славить Англію, кує її міць. Герой балади «Mary Gloster» («Мері Глостер», 1896) – Ентоні Глостер, яскравий приклад такого громадянина. Це владний господар своєї долі, таких називають self-made man, «той, хто зробив себе сам». З нуля почавши справу, відчайдушно ризикуючи, він закінчує життя баронетом, господарем британського ринку. На таких, як Ентоні Глостер, на думку Кіплінга, і тримається Британська колоніальна імперія. Ось рядки, які підтверджують це: *«I took the chances they wouldn't, an' now they're calling it luc / Lord, what boats I've handled – rotten and leaky and old / - Ran 'em, or – opened the bilge-cock, precisely as I was told / Grub that 'ud bind you crazy, and crews that 'ud turn you grey, / And a big fat lump of insurance to cover the risk on the way / The others they dursn't do it; they said they valued their life / (They've served*

me since as skippers). *I went, and I took my wife / Over the world I drove 'em, married at twenty-three / And your mother saving the money and making a man of me* [9] (*Я хватался за случай, и это – удачей теперь зовут. / Что за судами я правил! Гниль и на щели щель! / Как было приказано, точно, я топил и сажал их на мель. / Жратва, от которой шалют! С командой не совладасть! / И жирный куш страховки, чтоб рейса риск оправдать. / Другие, те не решались – мол, жизнь у нас одна. / (Они у меня шкиперами.) Я шел, и со мной жена. / Женатый в двадцать три года, и передышки ни дня, / А мать твоя деньги копила, выводила в люди меня*) [3]. Але трагедія в тому, каже Кіплінг, що відбулася зміна покоління, і батьки, які накопичували статки і зміцнювали імперію, не залишили по собі гідної зміни. Син баронета не схожий на батька зовсім, ось як сер Ентоні характеризує його: «*But you're nearer forty than thirty, and I know the kind you are / Harrer an' Trinity College! I ought to ha' sent you to sea / But I stood you an education, an' what have you done for me? / The things I knew was proper you wouldn't thank me to give / And the things I knew was rotten you said was the way to live / For you muddled with books and pictures, an' china an' etchin's an' fans / And your rooms at college was beastly – more like a whore's than a man's*» [9] (*Но тебе уже скоро сорок, и тебя я успел узнать, / Харроу и Тринити-колледж. А надо б отправить в моря! / Я дал тебе воспитанье, и дал его, вижу, зря. / Тому, что казалось мне нужным, ты вовсе не был рад / И то, что зовешь ты жизнью, я называю – разврат. / Гравюры, фарфор и книги – вот твоя колея, / В колледже квартирой шлюхи была квартира твоя*) [3]. Із цих рядків можна виокремити наступний висновок: імперський контекст творчості Кіплінга не завжди носить піднесений характер. Головне, що він в себе включає, – опис реалій, які відбуваються у житті імперського суспільства, та перспектива, яка є у майбутньому. Ось як С. Моем відзначає характер Кіплінгових персонажів: «Він не лише створював персонажів – він творив живих людей. Вважається, що Ред'ярд Кіплінг примусив британців усвідомлювати Британію як імперію, але це досягнення політичної властивості...» [6, 65]. Дійсно, в даному випадку Кіплінг не романтик. Він здатний оспівувати не лише героїчний подвиг сильної людини, але й колективну повсякденну працю безіменних «будівельників Імперії», що виконують свою чорну роботу на благо людства.

Взірцем державності для Кіплінга була Римська імперія, яка відзначалась тим, що активно проводила колоніальну політику, завойовуючи все нові та нові племена. Письменник ототожнював Британську імперію з Римом і вважав, що англійці продовжили справу римлян, колонізувавши ледь не півсвіту. Більше того, Кіплінг пишався тим, що британцям вдалось завойовувати навіть ті землі, на які не ступала нога римлянина. У вищезгаданій нами діалогії «*Puck of Pook's Hill*» та «*Rewards and Fairies*» Кіплінг вустах героя твору центуріона Парнезія окреслює імперську ідею, мовляв, незалежно від обставин народ мусить зробити усе для того, аби Імперія сама стояла вічно: «*Strong heart with triple armour bound / Beat strongly, for thy life-blood runs / Age after Age, the Empire round / In us thy Sons*» [10] (*Защищены бронёй сердца / И бьются страстно для него, / Для Рима, нашего отца, / Империи его*) [4].

Зростання уваги до концепту імперії в творчості Кіплінга пов'язане із процесом глобалізації, який лише зароджувався на той час, коли письменник був уже знаменитим. З'являлась необхідність відокремлювати національні інтереси, аби захистити набутки народу, аби відстояти традиції. Творчість Кіплінга наскрізь просякнута імперською ідеєю, вона пронизує навіть дитячі казки, які здаються, на перший погляд, простою фантастикою. Цю ідею Кіплінг реалізував через кожного представника британської нації: від моряка до монарха. Письменник заклав міцні підвалини для відстоювання національної ідентичності народу, яка шанується і до сьогодні.

Список використаних джерел

1. Голосеева А.А. Р. Киплинг и «имперский миф» в эдвардианские годы [Электронный ресурс] / А.А. Голосеева – Режим доступа : <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/goloseeva-kipling-i-imperskiy-mif.htm>
2. Киплинг Р. Возвращение / Редьярд Киплинг / [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.stihi.ru/2009/09/26/5416>
3. Киплинг Р. Мэри Глостер / Редьярд Киплинг / [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://samlib.ru/s/senin_m_j/mary_gloster.shtml
4. Киплинг Р. Британо-римская песня / Редьярд Киплинг / [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.stihi.ru/2014/09/23/6855>
5. Мардынский И.П. Редьярд Киплинг-публицист: историко-журналистские и жанрово-тематические аспекты интегративной характеристики : автореф. дис.... канд. филол. наук : 10.01.10 / Мардынский Иван Павлович; [Место защиты: Кубанский государственный университет]. – Краснодар, 2012. – 20 с.
6. Моэм У.С. Рассказчики // Моэм У.С. Искусство слова : О себе и других. Литературные очерки и портреты / Сост. И.Н. Васильева-Южина. – М. : Художественная литература, 1989. – 399 с.

7. Kipling R. Something of Myself // R. Kipling . – L., 1937. – 400 p.
8. Kipling R. The Return / Rudyard Kipling / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.poetryloverspage.com/poets/kipling/return.html>
9. Kipling R. Mary Gloster / Rudyard Kipling / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.poetryloverspage.com/poets/kipling/mary_gloster.html
10. Kipling R. British-roman song / Rudyard Kipling / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.stihi.ru/2014/09/23/6855>

Анотація. У статті визначаються основні характерні риси концепту «імперія», який наскрізь пронизує творчість Ред'ярда Кіплінга. Досліджується вплив економічної та політичної ситуації в Британії початку 20 століття на формування даного концепту. Також простежується зміна настроїв письменника – від захопливого піднесення Імперії до критики її недоліків. Спостерігаємо, як «національний міф» англійського суспільства перетворюється на опис суворой реальності з усіма її недоліками, відповідальність за які покладається на пересічно громадянина.

Ключові слова: Р. Кіплінг, національна ідентичність, «національний міф», концепт імперія.

Summary. The article identifies the main characteristic features of the concept of «Empire», which thoroughly permeates the work of Rudyard Kipling. Examines the impact of the economic and political situation in Britain from the early 20th century on the formation of this concept. Also traces the changing moods of the writer – from a breathtaking ascent of the Empire to criticize its shortcomings. Observable, that «national myth» of British society turns into a description of harsh reality, with all its shortcomings, the responsibility for which lies on the ordinary citizens. The embodiment of the Imperial idea is the starting point of Kipling's work. Thanks to bright Imperial accent the writer became known as «the bard of imperialism». Kipling was involved in the literary process, the purpose of which was to provide more or less stable situation of the Empire. Dominant character of the aspect of the Empire Kipling deployed in his works, but later military and economic operations which are carried out by the government, provoked changes in the literary heritage of the author. Great attention is paid by the writer to representation how the Empire colonized people and the impact of imperialism on cultural and economic development (or decline) of these peoples. The idea of Empire comes from absolutely all members of British society – from private dealer to representative of the highest echelons of power. Due to the concept of «Empire», embodied in the work of the writer, Kipling defends national identity of its people and contributes to the revival of ancient traditions. The case of the Empire, Kipling says, depends on its idea. That is why imperialism for Kipling is undoubtedly the idea that is able to organize the nation and force her to maintain law and order in the state.

Key words: R. Kipling, national identity, «national myth», the concept of «Empire».

Отримано: 6.08.2015 р.

U.D.C. 821.111 – 3 + 821.161.2 – 3] 091

Kruk A.A.

DESTINY AS A PREDETERMINED COURSE OF EVENTS IN THOMAS HARDY AND PANAS MYRNY'S NOVELS

Study of Ukrainian literature in Western European context is an urgent problem of contemporary comparative literature. National spirituality can not exist without international literary correlation. Each literary system is connected with the historical human destiny. It is not developed in isolation from other systems. Giving an interpretation of comparative literature Rene Wellek says that, “comparative literature can't ignore national differences but, it will change them and aim at a distant ideal goals and a universal literary theory” [8, 38–45].

Typological parallels of Thomas Hardy and Panas Myrny's literary works are based on a combination of various stylistic trends taken from their practice, including realism, romanticism, naturalism, and the revealed social reality. They show that destiny and character of every individual are shaped by social conditions, and the specific living environment. In this paper, we are based on the scientific researches of J. Bownas [3], J. Thomas [6], L. Ushkalov [2], M. Verma [7], R. Wellek [8], A. Whitfield [9]. But in comparative plan the works of Thomas Hardy and Panas Myrny have not studied yet.

Creativity of modern literature is detected in the author's self-expression and modeling reality. Writers prefer objectification of essential phenomena such as "the organized prosaic reality" as Georg Wilhelm Friedrich Hegel notes. They depict the man's external world that dominates the inner. The very concept of art is seen as an imitation of life. For a long time realism was considered as apogee of creativity and the mainstream of further artistic development of humanity. This trend has highlighted the cognitive dominant of literature. Worldview principles of realistic literature classics are based on the desire to reproduce reality objectively.

Thomas Hardy proves in his works that farmers can fight with social lie. He shows the strength of their struggle and the weakness of the low political consciousness. His novels envisage deep nationality, revealing image of reality, courageous disclosure of social contradictions and antagonisms, and great strength of author's typification.

Author is pitiless to his heroes. A person can make mistakes, but first, these errors are necessary and can not be avoided, and secondly, if people avoided them, then fate will still do everything on its own. Even if the characters don't make any mistakes, they die in the depths of the sea that suddenly unfolds under their feet instead of stronghold. Commenting on the concepts of destiny and fate in his works A. Stanton Whitfield says that, "The action of Hardy's novels closely resembles that of the ancient Greek Dramas. The predominant factor in Greek art was the law of proportion – a law which is worked out evenly throughout our artist's work. You find Destiny pursuing its victims in his novels and poems quite as surely as it pursued the Oedipus of Sophocles. The pathos and nobility of human character are thrown in relief against a background of unpitiful Fate. His rustics and milk-maids stand aside and gaze in pity upon the scene, like a Greek chorus" [9, 32]. Everyday life appears before human being as folly, and there is no reason to think that some superhuman sense exists. Genesis is evil passion. But if all the Eastern and Western philosophies of Buddhism had the logical conclusion of personal holiness on earth and opened doors in nirvana, in the writings of Hardy it would not be traced. For him, death – is death. If a person dies, it falls into oblivion bare. Thomas Hardy rejects any mysticism about reincarnation of souls. This man's step is balanced. Speaking about the role of chance and destiny in Hardy's writings Monika Verma writes that "no other novelist shows the role of chance, coincidence and destiny such an effective manner in his works as Thomas Hardy shows. When character is in a dilemma about his or her life, chance and coincidence often operates as the deciding factors. Hardy felt that an evil power ruled the universe, defeating every endeavor of man to better his fortune or to find happiness. He believed that fate or destiny was sometimes indifferent, often unfriendly to human happiness. Irony of circumstances also effects the characters' life direction" [7, 42–43].

Eustacia's image is the most tragic in the novel "The Return of the Native". She did not want to put up with predetermined tyranny of nature and backward routine of social life. "Her power was limited, and the consciousness of this limitation had biased her development. Egdon was her Hades, and since coming there she had imbibed much of what was dark in its tone, though inwardly and eternally unreconciled thereto. Her appearance accorded well with this smouldering rebelliousness, and the shady splendour of her beauty was the real surface of the sad and stifled warmth within her. A true Tartarean dignity sat upon her brow, and not factitiously or with marks of constraint, for it had grown in her with years" [4, 77]. In her mind constantly lived old sweet memories. "In Eustacia's brain were juxtaposed the strangest assortment of ideas, from old time and from new. There was no middle distance in her perspective: romantic recollections of sunny afternoons on an esplanade, with military bands, officers, and gallants around, stood like gilded letters upon the dark tablet of surrounding Egdon. Every bizarre effect that could result from the random intertwining of watering-place glitter with the grand solemnity of a heath, was to be found in her. Seeing nothing of human life now, she imagined all the more of what she had seen" [4, 78].

Eustacia always raved of Paris. The life in Egdon Heath she considered as her cross, which she was judged to carry until her death. Her mind and soul were captivated by the antithesis between real and imaginary world, between the lifestyle to which she is doomed, and those dreams which create the basis for the game, that Eustacia began to play. She plays her own performance. "The only way to look queenly without realms or hearts to queen it over is to look as if you had lost them; and Eustacia did that to a triumph. In the captain's cottage she could suggest mansions she had never seen. Perhaps that was because she frequented a vaster mansion than any of them, the open hills. Like the summer condition of the place around her, she was an embodiment of the phrase "a populous solitude" – apparently so listless, void, and quiet, she was really busy and full" [4, 79]. In her own performances, she was the main character. Even playing the role of Turkish Knight from the life of Saint George in festive theatrical performance she "played" herself. "During her declamation Eustacia held her head erect, and spoke as roughly as she could, feeling pretty secure from observation. But the concentration upon her part necessary to prevent discovery, the newness of the scene, the shine of

the candles, and the confusing effect upon her vision of the ribboned visor which hid her features, left her absolutely unable to perceive who were present as spectators” [4, 158]. On this occasion Jane L. Bownas remarked: “Many of Hardy’s characters emigrate or move temporarily to the colonies or other distant countries, providing him with an opportunity to comment on the mores of the country which his characters are leaving” [3, 9]. Then he added: “Some characters question the principles which had previously governed their actions, and realise that the moral certainties they had believed to be immutable are peculiar to a particular time and place in history and are not universal” [3, 9]. Eustacia dreamed of luxurious living and how to leave from the wilderness back to the city where she lived before. Asmaa khalaf Madlool wrote that Hardy in *The Return of the Native* “depicts the vain efforts of man to find assumed happiness on earth when many agents counter his sincere purpose like: coincidence, circumstance and his frailty. All man’s angelic dreams are thwarted in Hardian world in which the justice is absent, thus man is defeated. Even nature that is a symbol of hope and purity turns to be a scourge, on the wrecker’s head, in the hand of a hostile forces. It is vivid that Hardy mirrors his interior morbidity in depicting his paradise, the country-side. In picturing the setting of this novel, Hardy horrorizes the readers and prepares them to receive the tragic story” [5, 174].

The novel “Is roar oxen, as full of supervision?” by Panas Myrny as “*The Return of the Native*” by Thomas Hardy begins with the idyllic and elegiac descriptions of the place, where later will appear tragic scenes of life. Author portrays beautiful landscapes, accentuating light, sunny colors: “Надворі весна вповні. Куди не глянь – скрізь розвернулося, розпустилося, зацвіло пишним цвітом. Ясне сонце, тепле й приязне, ще не встигло наложити палючих слідів на землю: як на Великдень дівчина, красується вона в своїм розкішнім убранні <...>. З неба, як розтоплене золото, ллється на землю блискучий світ сонця; на ланах грає сонячна хвиля; під хвилею спіє хліборобська доля...” [1, 35]. At the heart of the novel appears Nechypir Varenyk, the hero, who on the basis of his unfortunate experience competition with lawlessness becomes a rebel, and later robber, and convict.

The author traced the factors that influenced the formation of the main character as a person. Rebellious beginning and the desire for revenge of the child were laid by father’s betrayal and cruel mother who through unfortunate marriage carried her anger on the child. “Нехай, здоровий, зробить що Чіпка, - нехай з’їсть лишній шматок хліба чи покачається в калюжі... Лишенько! То не огонь паше, то лице Мотрине; то не іскри сиплються – то її кльони й прокльони та духопелики... Інша мачуха здержує руку над пасинком, а Мотря, розпалившись, не вмiла здержувати над рідним сином” [1, 59]. Rebellious character of the hero manifested since the early years, when the boy began to realize that he is not like others. “Чіпка мав добру пам’ять: з неї ніколи не виходила думка, що він “виродок” <...>. Собі на лихо, рядом з добрими думками, у малому серці ворушилося щось недобре, непокійне... Розбуджене, воно не давало йому забути, ніколи не прощало нікого, коли бачило яку помилку... І росло лихо в його серці – і виростало до гарячої відплати, котра не зна ні впину, ні заборони...” [1, 59–60]. Commenting on the Myrny’s realism L. Ushkalov wrote: “У своїх поглядах на світ Мирний, так само, як і інші письменники-реалісти, чимось схожий на людину, котра ніяк не може втриматись на гладенькій поверхні й повсякчас сповзає на грубу матерiю. Отже, реалізм Панаса Мирного – це не просто “метонімічна” стилістика, тобто не просто ковзанка від цілого до партикулярного (до деталі), це ковзанка до того партикулярного, що перебуває на маргінесах та ще й “поза межами краси” [2, 149].

Panas Myrny depicted the rural world not as Thomas Hardy. He portrayed it from the inner, not the outside. For the English writer peasant life was the object observed him not only from the side, but from quite long distances. He put peasant issues for discussions, but had not the vital interests in practical results of that discussions. Therein lies the originality of realistic reality modeling by every artist.

If in novel “*The Return of the Native*” concept of destiny unfolds on a relatively local plane, than in the work “Is roar oxen, as full of supervision?” by Panas Myrny the action covers a wide range of key and tipping points from the destruction of Zaporizhzhia Sich to the post-reform years. Ie, along with the fate of the individual appears the fate of an entire nation. Main storyline of the novel is connected with the deployment of fate of peasant rebel Chipka.

The tragedy destiny is compared with imaginary truth that every disaster, especially the largest of them the death is the result of a crime. After crime always comes punishment and criminal dies or is tormented by one’s own conscience. This idea was clearly originated from the legend of furies that castigated the offender. Tragic destinies of Wildeve and Eustacia, Chipka and Galia have shown that their desire to change the laws of life, to improve the world and themselves in it was only tempting game of imagination. People can not always do what they want, and they realize it. Every life is formed by unknown forces that do not depend on the person. In this case, the fate of the hero appears as doom, despair, or death.

Thus, the object or topos of Thomas Hardy and Panas Myrny's rural prose was a vital destiny of man from folk, which in Ukrainian, and English literature appeared in historical space and social surroundings. We noticed that Thomas Hardy mainly portrayed fate in specified static simplicity and in measurements of averaged psyche as a result of conventional bourgeois morality. But Panas Myrny preferred the natural dynamics of peasant protest against social injustice in the oppressive society.

References

1. Мирний Панас. Хіба ревуть воли, як ясла повні? / Панас Мирний // Збір. тв. : у 7 т. – К. : Наукова думка, 1969. – Т. 2. – С. 33–370.
2. Ушкалов Л.В. Реалізм – це есхатологія: Панас Мирний / Леонід Володимирович Ушкалов. – Харків : Майдан, 2012. – 184 с.
3. Bownas J. Thomas Hardy and empire: the representation of imperial themes in the work of Thomas Hardy / Jane L. Bownas. – USA, Burlington : Ashgate Publishing, 2012. – 174 p.
4. Hardy T. The Return of the Native / Thomas Hardy. – London : Penguin Popular Classics, 1994. – 486 p.
5. Madloul A. Philosophical Pessimism in Thomas Hardy's Selected Works / Asmaa khalaf Madloul. – Iraq, Baghdad : Baghdad University, 2012. – P. 157–180.
6. Thomas J. Thomas Hardy and Desire: Conceptions of the Self / Jane Thomas. – USA, N. Y. : Palgrave Macmillan, 2013. – 248 p.
7. Verma M. Thomas Hardy's Tess of the D'Urbervilles as a Wessex Novel Which Shows the Role of Chance and Destiny in One's Life / Monika Verma // Galaxy. International Multidisciplinary Research Journal. – India, Maharashtra. – 2014. – Vol. 3, Issue VI. – С. 41–44.
8. Wellek R. Theory of Literature / Rene Wellek, Austin Warren. – USA, N. Y. : Harcourt, Brace, and Company, 1949. – 403 p.
9. Whitfield A.S. Thomas Hardy. The Artist, the Man and the Disciple of Destiny / A. Stanton Whitfield. – London : The Mayflower Press, Plymouth, 1921. – 48 p.

Анотація. У статті здійснено порівняльний аналіз романів Т. Гарді “Повернення на батьківщину” і “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панаса Мирного з погляду втілення в них концепту долі. Увагу зосереджено на визначенні специфіки моделювання дійсності, виявленні змістових домінант творів та засобах художньої реалізації авторських позицій.

Ключові слова: концепт долі, фатум, типологічні паралелі, порівняльне літературознавство.

Summary. This article envisages the comparative analysis of the novels “The Return of the Native” by Thomas Hardy and “Is roar oxen, as full of supervision?” by Panas Myrny in terms of implementing the concept of destiny. The attention is focused on identifying the specific modeling reality in the authors' art world, detecting of the semantic dominants in the works, aesthetic criteria and means of artistic realization of copyright positions. In Ukrainian and English prose of realism one of the central and most commonly used concept of fate interprets passive and active attitude to life. Realistic works comprehend destiny as future that can not be avoided, ie tradition of subjugation to the actual fate and its acceptance is dominated. It manifests the passive attitude of individuals to life. Active attitude lies in an effort to get rid of evil fate, change it, in trying to find a better destiny.

The tragic fate of main characters from both works is caused not only by social reality, but the peculiarities of temperament and nature. In the character of each person there are positivity and negativity. Every human being has a “skeleton in the closet”. As a result, this weakness, guilt or crime, lying in the depths of human nature, destroy a person. People die from the very source of their greatness. According to Greek notions of fate, the human death is always man's blame. If he did otherwise, he would secure himself from trouble.

The orientation of Panas Myrny on democratic ranks, especially on the peasantry, clearly affected the poetics and style of his works. Opinions of Ukrainian writer differ significantly from the views and specific realistic depiction of Thomas Hardy. The typical stylistic components of realism of both authors are descriptive and ethnographic elements, and narrative form by which peoples mentality and broadcasting can be actively found. Syncretic realistic and romantic elements, and using an arsenal of folk figuratively expressive means are also sustainable.

Key words: concept of destiny, fate, typological parallels, comparative literature.

Отримано: 15.07.2015 р.

ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА В РАССКАЗАХ М. БУЛГАКОВА О ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЕ

Образ картины мира как пространства и времени явственнее всего ощущается в художественном мировосприятии. В творческом наследии М.А. Булгакова, как будет показано далее, время передаётся различными способами: как несомненная физическая реальность, данная в движении и протяженности, воплощенная в природном и «метеорологическом», астрономическом, социально-историческом и психологическом времени. Но «я-наррация» позволяет передавать особенности времени, сознания и памяти человека, когда возможным оказывается нарушение «необратимости» времени. И тогда выясняется, что «временная плоскость на самом деле и не плоскость, а сложное пространство, в котором события перекликаются друг с другом, оцениваются, рождаются и умирают. Внутренняя структура этого пространства оказывает большое психологическое воздействие на читателя, меняет его представление о времени как о плавном, равномерном, одинаковом для всех движении прошлого к будущему, готовит его сознание к неизбежным переменам» [1, 121]. Именно с учётом этого, а также памятуя слова В.И. Вернадского о том, что «только для логического удобства представляем мы отдельно пространство и отдельно время, только так, как наш ум вообще привык поступать при разделении какого-нибудь вопроса» (Цит. по: [7, 88]), мы будем анализировать художественное пространство и время как самостоятельные составляющие художественного мира произведений Булгакова, отмечая и процессы их взаимодействия. Мы разделяем мнение Н.Э. Фаликовой, что «на определённом уровне анализа необходимо отвлечься от взаимосвязи пространства и времени, рассматривая их как самостоятельные категории...» [9, 56]. И хотя в «малой» прозе Булгакова (фельетонах и рассказах) художественное пространство и время часто своеобразно соединены, правда, не всегда образуя хронотоп в бахтинском понимании, однако, «чтобы понять художественный мир как целое, необходимо осмыслить его по частям» [4, 5].

Проблема пространства в «малой» прозе Булгакова 1920-х годов является наименее изученной в литературоведении, поэтому, с нашей точки зрения, представляет большой интерес в отношении становления творческого метода писателя, формирования его художественного мира, где пространственные формы играют необычайно важную роль. Как отмечает Т.В. Филат, «... форма повествования имеет важное конститутивное значение для семантики и структуры художественного пространства и времени» [10, 11], что является особенно важным с учётом функции организации наррации в произведениях Булгакова указанного периода.

В напечатанном в 1923 году (рукопись не сохранилась), рассказе «Налет», имеющем подзаголовок «В волшебном фонаре», развивающем тему гражданской войны на Украине, которую Булгаков наблюдал «изнутри, за кремовыми занавесками», страшную картину захвата железнодорожной станции петлюровцами писатель создаёт при помощи кинематографических приёмов. И подзаголовок мы вполне можем толковать в таком ключе. На это же указывает и Е.А. Яблоков, замечая, что «мотив кинематографического освещения становится принципиально значимым в рассказе ... свет электрического фонарика действительно играет здесь очень активную роль, ... вместе с тем, «волшебный фонарь», «камера обскура» ... – это и метафорическое обозначение ирреальности, мнимости происходящего, запечатлевшегося в памяти героя в виде «туманных картин», несмотря на то (а быть может, именно вследствие того), что Абрам был изувечен во время налета и чудом остался в живых» [14, 192]. Л.М. Яновская, говоря об этом рассказе, отмечает его близость снам, называя «Налёт» «рассказом-картиной», «видением» [15, 101].

Пространство, в котором совершается жуткое действо, сжимается с размеров железнодорожной станции до светового пятна, оно ограничено конусом света, падающего от одинокого электрического фонаря. Как перед Абрамом, так и перед читателем оно предстаёт заключающим в себя отдельные части тел людей и животных («В конус попадала то винтовка с рукой, то красный хвост с галуном» [2, 461]), фрагменты строений («чернела недалеко сторожевая будка, и серой кучей тряпья казались сваленные в груды щиты» [2, 459]), и от этого становится еще более страшным, босхианским, наполняет ужасом неизвестности: что там? сколько их? Пространство вне конуса света невидимо, оно слышимо: доносятся веером залпы, слышатся крики петлюровцев, реплики, которыми они обмениваются. Построенная по кинематографическим законам монтажа, мизансцена наполнена вырванными из темноты лучом «волшебного фонаря» фрагментами. Е. Яблоков замечает, что «кинематографическая» тема у раннего Булгакова – это, в сущности, «реализованная» коллизия «света» и «тьмы», ибо «виртуальный» мир состоит именно из этих субстанций» [14, 192].

В рассказе нашла развитие пушкинская метафора метели как социального катаклизма. Вьюга – стойкий мотив в творчестве Булгакова, на что указывает И. Бэлза [3]. Пространство, в котором разворачивается действие, – это пространство вьюги, превращающей мир в хаос, ослепляющей людей, сбивающей их с верного пути и приводящей к гибели: «Разорвало черную кашу метели», «Черным и холодным косо мело» [2, 459], «Мушки метели неслись беззлобным роєм» [2, 460]. Вьюга вполне укладывается в святочно-рождественскую парадигму: словно черти из преисподней, налетают на железнодорожную станцию петлюровцы, зверски избивают и расстреливают часовых Щукина, Стрельцова и Абрама. Чудом уцелевший, раненый, изуродованный Абрам, придя в сознание и глядя на высокое чистое небо, усыпанное сияющими звёздами, размышляет «об удивительном чуде» [2, 462]. Происходит чудесное второрождение героя, происшедшее вопреки уверениям врача, который «ручался, что часовой ни за что не выживет» [2, 465]. В финале рассказа Булгаков мельком упоминает рождественскую атрибутику. Ёлка нужна ему «как символ вечности, обновляемости, рождества ... Возрождение жизни на пепелище, инстинкт жизни ...» [8, 127].

И в этом рассказе моделировать пространство Булгакову помогает цвет. Вернее, оппозиция белого и красного. Эта оппозиция вызывает устойчивые ассоциации с событиями, имевшими место в описываемое время, и стойко привязана к номинации участников этих событий: «красные» и «белые». Трудно согласиться с утверждением В.Б. Петрова, считающего, что Булгаков «избегает традиционной для двадцатых годов политической трактовки цветов» [6, 35], – слишком прозрачна аллюзия на противостояние сил. Об этом же говорит и Е. Яблоков, отмечая, что «в условиях 1920-х годов коллизия белого и красного цветов не могла существовать вне политических коннотаций» [13, 16]. Вообще, с нашей точки зрения, контрастное сочетание красного и белого, чёрного и белого, чёрного и красного не только окрашивает трагедию и драматизм положения отдельных персонажей произведений автора, но и передаёт трагизм противоречивого времени. Белый глубокий снег, конус света, который вырывает из темноты «то красный хвост с галуном и кистью на папаче, то брэнчащий зажжёванный, в беловой пенке мундштук», «высокий белый стационарный огонь», вьюга, жемчужные столбы, «жидко-молочный коварный ответ». И – кровь. Все пространство рассказа буквально наполняется кровью и леденящими душу подробностями расправы над часовыми. Стрельцов «с лицом, залепленным красной маской, – его били долго и тяжело за дерзость, размолотив всю голову», харкающий кровью, глядящий зрячим багровым глазом, и Абрам с разодранным ртом, придающим ему смеющийся вид. Тоже жертвы, мученики, невинно убиенные... И здесь же Булгаков вновь упоминает золотой цвет, который так любили художники Возрождения, рисуя святых и великомучеников: «...золотистая солома мирно глядела из правого разорванного носа (валенка. – А.Л.)» [2, 461].

Пространство дома, как спасительная гавань, возникает в памяти смертельно напуганного Абрама, вспоминающего «огонь в черной печечке, недописанную акварель на стене – зимний день, дом, чай и тепло» [2, 459]. Родной дом ассоциируется с уютом, теплом, миром искусства, общечеловеческими ценностями. Реальные события, происшедшие с Абрамом, чудовищным образом трансформируются в его больном, галлюцинирующем сознании, когда он, раненый, находящийся при смерти, будет бредить в горячке, лёжа в убогой сторожке, где приютила его сторожиха. Онироидное пространство будет наполняться огнём, выжигающим всё: «ему казалось, что огонь живёт в его голове, и этому огню Абрам рассказывал про винт метели, про дробящую боль в скулах и мозгу, про Стрельцова, занесённого снегом. Абрам хотел Стрельцова вынуть из сугроба и вытащить на печь, но тот был тяжёлый и трудный, как вбитый в землю кол. Абрам хотел губительный огонь в мозгу вынуть и выбросить, но огонь упорно сидел и выжигал всё, что было внутри горевшей головы» [2, 463-464].

Читатель ещё раз возвращается к этим же событиям, слушая рабфаковца Абрама. Теперь рассказ получает неожиданно inferнальное звучание. Да и само пространство, в котором происходит разговор рабфаковцев, сродни inferнальному: «Устье печки изрыгало уродливых огненных чертей, жар выплывал и танцевал на засохшей ёлочной гирлянде» [2, 464]. Абрам словно переносится сам и переносит своих слушателей в ад, который ему пришлось пройти: «Абрам левую руку держал в кармане куртки, а правой указывал в печь на огонь, как будто бы там огонь и рисовал ему эту картину» [2, 465]. Пространство, населенное то ли людьми, то ли призраками, то ли демонами зла. Inferнальность можно усмотреть и в том, что события, о которых поведал Абрам, разворачивались в свете электрического фонаря, а электрический свет в творчестве Булгакова, по замечанию Яблокова, как правило, имеет негативную коннотацию [14, 190]. Не потому ли, что имя князя тьмы – Люцифер – переводится как «несущий свет»? Яркий, безжизненный, режущий глаза электрический свет ассоциируется со злом, смертью, в то время как живой огонь – священен.

«Постоянное в булгаковской прозе внимание к источникам света... не только важное свойство поэтики, но и – точки совмещения повествовательного и драматургического мышления Булгако-

ва» [12, 618]. При помощи света пространство словно разделяется на три мира: чуждый, враждебный, жестокий, несущий боль и смерть освещён мёртвым, синеватым светом электрического фонаря: «... вспыхнул Стрельцов бледно-голубым и растерзанным в конусе электрического фонарика, и ещё совершенно явственно обозначился третий часовой Щукин, лежавший свернувшись в сугробе» [2, 460]. В этой связи уместным будет привести здесь замечание М. Чудаковой о том, что «становится очевидной жёсткая связь – электрический *фонарь*, освещающий окровавленную *жертву*, – и всегда противостоящий ему в булгаковском художественном мире живой огонь» [12, 615-616]. Угасающее сознание замордованного Абрама отмечает источники света, разделяющие мир на части: «Светились два огня – белый на станции, холодный и высокий, и низенький, похороненный в снегу, на той стороне, за полотном» [2, 461], вселяющий своим неизменным желтоватым свечением надежду на тепло и спасение. Утихомирившаяся метель дает возможность избитому, полуживому Абраму доползти до сторожки, над которой он видит ночь, усеянную звездами: «Крестами, кустами, квадратами звезды сидели над погребённой землёй и в самой высшей точке, и далеко от молчаливых лесами, на горизонте. Холод, мороз и радужный венец на склоне неба, у луны» [2, 463]. Свет небесных светил, к которым обращает свой взор Абрам, ища спасения, уходит родственный отсвет в его душе. Для красноармейца Абрама звезда – не только небесное светило, звезда – это символ борьбы, во имя которой он терпит истязания, приносит себя в жертву.

Подобная структура мира положена писателем в основу пространственной организации текста ещё в наброске к роману «Алый мах» (так и не завершённого), известному под названием «В ночь на 3-е число» (рукопись не сохранилась, опубликован в 1922 году). В этом небольшом отрывке, несомненно, созданном по следам пережитых самим Булгаковым событий, писатель прибегает к уже знакомой нам модели пространственного построения. Мир словно разделён на три части: свой, близкий, понятный, со всеми до мелочей знакомыми и такими греющими душу вещами, – мир, освещённый живым, тёплым светом («жёлтые приветливые огоньки в приплюснутых домишках» [2, 512]) и наполненный музыкой. Ему противопоставлен страшный мир «чужих» – мир, где совершается насилие над личностью, где соседствуют боль, ужас и смерть, которые освещает «шипящий белый фонарь» [2, 520]. А над всем этим «шабашем» – «звёздные родные украинские ночи», «мир и блаженный покой» [2, 514], «бархатная божественная ночь в алмазных брызгах» [2, 512]. И кажется, что эти миры никогда не пересекутся, никогда не будут взаимодействовать. Однако звёзды – не только безучастные холодные светила, не только наблюдатели преступлений, творящихся в мире, к которым безнадежно обращается доктор Бакалейников. Они реагируют на происходящее: «И в ту же минуту, когда чёрный лежащий испустил дух, увидел доктор в небе чудо. Звезда Венера над Слободкой вдруг разорвалась в застывшей выси огненной змеёй, брызнула огнём и оглушительно ударила» [2, 521]. Библейское пространство органично входит в ткань повествования, являя в небесах чудо, знак, что ничто на земле не останется незамеченным.

Цвет по-прежнему играет важную роль в построении пространственной модели. И в этом рассказе мы видим оппозицию белого/чёрного. Чёрный цвет символизирует любой гибельный конец. «Первобытный человек с чёрным цветом отождествлял распад, мрак, смерть, а следовательно, зло» [5, 173]. Чёрный означал прежде всего смерть, а в абсолютном варианте – гибель мира. В отрывке «В ночь на 3-е число» доктор Бакалейников становится свидетелем гибели прежнего мира, всего того, чем он жил и что было для него ценным. И олицетворением силы, несущей эту гибель, становится синяя дивизия петлюровцев, переодетая в чёрные больничные халаты (оксюморон «чёрный батальон синей дивизии», с нашей точки зрения, в данном случае призван подчеркнуть всю аномальность происходящего), заполняющая собой все пространство. «Чёрный действительно вызывает эмоции подавленности, утраты. Чёрный носил каждый, кто был погружён в «чёрную» меланхолию, кто скорбел, кто жаждал смерти» [11, 103]. Не потому ли Маргарита одета в чёрное пальто в день встречи с Мастером, что она полна решимости отравиться, так как жизнь её пуста, а в «Необыкновенных приключениях доктора» мы читаем: «Чем черней, тем страшней и тоскливей на душе» [2, 436]?! Но у чёрного цвета есть и позитивные смыслы: «Постоянство и Покой, пожалуй, единственные положительные значения чёрного цвета» [11, 103]. «Ночь – это покой и отдых, чёрная точка – нирвана» [5, 172]. И тогда становится понятным, почему долгожданный покой Мастеру приносит тот, кто сам есть порождение тьмы и черноты – Воланд.

Значительна роль эмоционально-интенсивного по содержанию хронотопа моста в пространственно-временной организации отрывка. Он воплощает в себе как мотив разъединения мира на части (Слободка, из которой должны появиться большевики, и чуждый Бакалейникову мир сеичевиков, петлюровцев, «чёрного батальона синей дивизии»), так и выход из плена («Осталась позади навеки Слободка с жёлтыми огнями и ослепительной цепью белых огней освещённый мост. И город прекрасный, город счастливый выплывал навстречу на горах» [2, 521]), а также обнаруживает в герое способность к активному действию (потрясённый картиной избиения еврея,

Бакалейников вступает за несчастного). Мост, являющийся одновременно разъединяющим и объединяющим началом, резкой чертой проходит по жизни Бакалейникова, разделяя её на «до» и «после». Никогда Михаил уже не станет таким, каким был перед своим вступлением на мост. Изуверство, свидетелем которого он стал, изменило сознание и мировосприятие героя. Искорканная, искажённая реальность, в которой всё стало с ног на голову, являет в тихом, уютном, знакомом мире дома страшную картину: «искажённое изображение в блестящей грани» [2, 522] самовара поседевшей головы доктора Бакалейникова. Чувство раскаяния, вины за несовершенное лично преступление приводит героя к нервному срыву, от которого один шаг до *historia morbi* героя рассказа «Красная корона».

В отрывке «В ночь на 3-е число» Булгаков не прибегает к автодиететической наррации, однако знание фактов биографии писателя даёт возможность сделать заключение, что повествование именно автодиететично: мы видим пространство глазами не столько вымышленного доктора Михаила Бакалейникова, сколько глазами реального доктора Михаила Булгакова, мобилизованного «синежупанниками». Вообще, анализ указанных произведений писателя позволяет, соглашаясь с замечанием М. Чудаковой о том, что отрывок «В ночь на 3-е число» с очевидностью показывает, что к 1922 году сложились не только черты булгаковского центрального героя, но и основные мотивы, устойчивые сюжетные ходы и ситуации» [12, 614], отметить, что к этому времени сложилась в основном и модель пространственного построения его произведений, стали устойчивыми черты поэтики художественного пространства/времени.

Мотиву дома соответствует в творчестве Булгакова хронотоп дома, который реализуется в различных фабульных схемах. Уже в ранних произведениях писателя чётко обозначено пространство дома как пространство спасительное, родное, к которому стремится герой, чтоб обрести утраченную гармонию, покой и душевные силы. Однако разрушительные силы ополумевшего, вставшего на дыбы мира вторгаются и в святая святых – вечный уют и покой родного дома, выворачивая его наизнанку. И это вторжение неизбежно приводит к разрушению не только извечных ценностей, но и самого дома. Поэтому так распространён в поэтике Булгакова мотив гибели дома – от пожара, наводнения и т.п.

Художественное пространство – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Однако оно не является пассивным вместилищем героев и сюжетов, а напрямую соотносится с общей моделью мира и человека, конструируемой писателем в том или ином художественном произведении. Для моделирования художественного пространства произведений в рамках малых прозаических жанров Булгаков активно использует: *цвето-световую символику*, выступающую в мире булгаковского художественного пространства особым, дополнительным языком, наиболее адекватно воссоздающим пространство социально-исторического «маскарада», в который революция и гражданская война превратили жизнь человека; *гротеск*, выполняющий важную роль прежде всего как средство художественного обобщения и типизации явлений действительности; *устойчивые мотивы (бега, безумия, дома и др.)*, позволяющие писателю, выйдя за пределы *ratio*, подняться над повседневностью к пониманию смысла жизни и её вечных нравственно-этических ценностей. По-разному интегрируясь в разных произведениях малой жанровой формы, булгаковское художественное пространство имеет общую тенденцию к синтетической полноте и универсальности, включая в себя *реальное, онирическое, психологическое и inferнальное* пространства.

Кроме того, в структуре художественного пространства «малой» прозы Булгакова, как правило, отчётливо просматривается оппозиция *верх/низ*, что также является одной из отличительных особенностей булгаковского топоса, константным элементом формирования его неповторимой индивидуально-авторской поэтики. Проблема художественного времени в «малой» прозе писателя может быть представлена как движение от далёкого прошлого через события недавних лет и настоящего к будущему. Настоящее не может быть понятым без осмысления вчерашнего дня (революции и гражданской войны), которые становятся своеобразной точкой отсчёта не только для настоящего, но и для будущего развития страны, всего дальнейшего хода истории.

Вневременное истолкование конфликтов жизни, в известной степени восходящее к модернистской концепции действительности, отчасти свойственно и Булгакову. Противостояние злого и доброго начал представляется ему извечным, но в неуклонном движении исторического процесса эти вневременные этические категории приобретают конкретно-историческое содержание и определяют основную, реалистическую, доминанту художественного метода писателя.

Список использованных источников

1. Анисимов А.В. Информатика. Творчество. Рекурсия / А.В. Анисимов. – К. : Наукова думка, 1988. – 224 с.
2. Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти т. – Т.1 / М.А. Булгаков. – М. : Худож. лит., 1989. – 623 с.

3. Бэлза И.Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведения М.А.Булгакова) / И.Ф. Бэлза // Контекст. 1980. – М. : Наука, 1981. – С. 191-243.
4. Гей Н.К. Проза Пушкина : Поэтика повествования / Н.К. Гей. – М. : Наука, 1989. – 272 с.
5. Гоникман Э.И. Одежда и камни, которые лечат / Э.И. Гоникман. – М. : Изд. Дом МСП, Центр нар. медицины «Сантана», 1997. – 360 с.
6. Петров В.Б. Аксиология Михаила Булгакова / В.Б. Петров. – Магнитогорск : МаГУ, 2000. – 246 с.
7. Сапаров М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения / М.А. Сапаров // Ритм, пространство и время художественного произведения. – Л. : Наука, 1974. – С. 85-103.
8. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре / А.М. Смелянский. – М. : Искусство, 1989. – 432 с.
9. Фаликова Н.Э. Хронотоп как категория исторической поэтики / Н.Э. Фаликова // Проблемы исторической поэтики. – Вып. 2 : Художественные и научные категории : Сб. науч. тр. – Петрозаводск : Петрозаводск. гос. ун-т, 1992. – С. 45-57.
10. Филат Т.В. Поэтика пространства и времени в русской повести конца 1880-х – начала 90-х годов / Т.В. Филат. – Днепропетровск : АРТ-ПРЕСС, 2002. – 418 с.
11. Чернова А.Д. «...Все краски мира, кроме жёлтой» : Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира / А.Д. Чернова. – М. : Искусство, 1987. – 220 с.
12. Чудакова М.О. Рассказы : Комментарии / М.О. Чудакова // Булгаков М.А. Собр. соч. в 5 т. – Т.1. – М. : Худож. лит., 1989. – С. 591-598.
13. Яблоков Е.А. Текст и подтекст в рассказах М.Булгакова («Записки юного врача») / Е.А. Яблоков. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. – 103 с.
14. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е.А. Яблоков. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.
15. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова / Л.М. Яновская. – М. : Сов. писатель, 1983. – 318 с.

Анотація. У статті досліджується взаємодія міфологічного та біблійного хронотопів на матеріалі «малої» прози М.О.Булгакова. Доводиться, що булгаковський художній часопростір має загальну тенденцію до синтетичної повноти й універсальності, як правило, формуючись переплетенням різних типів хронотопних модусів: соціально-історичного, оніричного, психологічного, міфологічного, біблійного (зокрема, інфернального).

Ключові слова: М.О. Булгаков; художній час; художній простір; міфологічний хронотоп; біблійний хронотоп.

Summary. In the article the artistic time and artistic space in the short prose by M. Bulgakov is analyzed. The special attention is played to a mythological chronotop, which incarnates the idea about the necessity of returning to the world of the Christian values. The protagonist of the stories passes his vital way as a mission, which purpose is a revival of the lost and forgotten ideals.

The features and peculiarities of literary time and space in the “short” prose by M.A.Bulgakov are explored in the thesis. Theoretical concepts such as “time” and “space” are specified on material of the “short” prose by Bulgakov; their value is exposed for the development of the XX-th century literature. Forms of literary time and varieties of literary space in the “short” prose reflect philosophical ideas of Bulgakov on history, culture, place of personality and his destiny in the world.

The special attention is played to a mythological chronotope, which incarnates the idea about the necessity of returning to the world of the Christian values. The protagonist of the stories passes his vital way as a mission, which purpose is a revival of the lost and forgotten ideals.

Modifications of literary time and space, expansion of their semantics and functions have influenced the genres of the “short” prose by Bulgakov. The “short” prose is considered as an encyclopedia of genre’s forms; the elements of different genres were organically united in the work, that became possible due to the variety of temporal and spatial forms, their plasticity and co-penetration.

Co-operation of the literary systems of realism and modernism found embodiment in all structural levels, including the chronotope. The traditions of Russian literature, which found creative development in the prose of Bulgakov, are determined in the thesis.

Key-words: M.A. Bulgakov; artistic time; artistic space; mythological chronotop; bible chronotop.

Отримано: 23.07.2015 р.

ІМАГОТИПИ ХРИСТИЯН-ПРЕСВІТЕРІАНЦІВ В РОМАНІ ВАЛЬТЕРА СКОТТА «ПУРИТАНИ»

Для будь-якого міжлюдського порозуміння найбільш важливими є взаємні уявлення: пізнання себе через власне «я» та сприйняття нас «іншими»; наше сприйняття «іншого» – як чужинця чи сусіда, ворога або партнера. З огляду на посилення в об'єднаній Європі міжрелігійних, мультикультурних процесів та тенденцій, комунікативно-рецепційні релігійні аспекти дедалі більше зацікавлюють сучасних гуманітаристів.

Імаготипи одних релігій у свідомості представників інших віддавна присутні в світовій літературній спадщині і завжди цікавили літературознавців. Проблеми формування й інтерпретації імаготипів в літературі досліджували зарубіжні імагологи Будний В. [1], Наливайко Д. [2], Орехов В. [3], а також зарубіжні компаративісти Беллер М. (Beller M.) [6], Дісеренк Х. [8], Варрак І. (Warraq I.) [15] та ін.

У даній статті досліджено літературні імаготипи християн-пресвітеріанців в історичному романі англійського письменника Вальтера Скотта «Пуритани» («Old Mortality»).

Під час дослідження широко використовувалися методологічні надбання сучасної імагології – а саме ідеї висловлені у працях М. Беллера [6], Х. Дізерінка [8] та інших.

Причини та характер зображених автором імаготипів християн-пресвітеріанців у романі «Пуритани» варто шукати у перипетіях біографії самого Вальтера Скотта. Хоча Скотт і виріс в родині благочесних пресвітеріан (письменник згадував: «мій батько щиро і фанатично дотримувався суворих традицій кальвінізму» [Цитата за: 10, 9]), він не поділяв батьківських релігійних поглядів. Відмова Скотта від релігійних вподобань батька, стала причиною тривалих суперечок між ними, які, врешті-решт, призвели до різких розбіжностей у релігійних світоглядах.

У численних дискусіях зі своїм учителем – затятим прибічником пресвітеріанства Скотт неодноразово зізнавався, що не поділяє доктрину пресвітеріан і йому є більш близькими погляди Монтроза. На думку дослідника Дж. Гібсона Локхарта (John Gibson Lockhart), саме готуючись до цих, сповнених суперечок дискусій, Скотт старанно проштудював старовинні рукописи про ранню історію шотландської церкви, релігійні братовбивчі війни та страждання його народу, і, таким чином, отримав ґрунтовні знання з теології та історії церкви. Отриманні знання Скотт і використав у романі «Пуритани» [10, 25].

Локхарт вважав, що В.Скотт у згаданому романі відобразив своє критичне ставлення до пресвітеріанства, намагаючись устами героїв роману переконати читачів у тому, що його канони, були занадто суворими, а, подекуди, й навіть безглуздими [10, 27]. Локхарт вказував на те, що Скотт ніколи не відмовлявся від моральних ідеалів пресвітеріанства, подекуди критикуючи їх [11, 456]. Дослідник наполягав на тому, що Скотта варто віднести до тих людей, які неабияк ризикували, відмовляючись від пресвітеріанства, ігноруючи суворість, з якою голови пресвітеріанських сімей змушували дотримуватись релігійних правил, сповнених пережитками пуританських ритуалів [11, 456].

Локхарт також зробив припущення, що автор «Пуритан» більше симпатизував єпископській церкві не лише через її менш суворі, порівняно з пресвітеріанською, правила, але й тому, що відправи під час богослужінь у цій церкві задовільняли «широкі антикварні інтереси Скотта» [11, 456].

На думку Джона Бакена (John Buchan), Скотт у зрілому віці цілковито відмовився від батьківської віри. Не приймаючи традиційну теологічну систему Шотландії, письменник ігнорував її, не цікавився нею, не дозволяв їй на себе впливати. У своїй книзі «Sir Walter Scott» Бакен зазначав: «На відміну від своїх земляків, він не цікавився метафізикою кальвінізму» [7, 48].

Р. Френч (Richard French) вказував на ще одну причину, зігноровану Локхартом та іншими дослідниками, через яку Скотт міг більше симпатизувати єпископській церкві, ніж пресвітеріанській – його погляди на модерну доктрину націоналізму. Дослідник стверджував, що Скотт був відвертим прибічником союзу двох стародавніх королівств – Англії і Шотландії під однією короною. Хоча у своїх романах письменник і прославляв Шотландію, насправді, зазначав Френч, він не підтримував ідеї відділення Шотландії від Англії і сповідував великодержавну концепцію Англійської монархії. Саме через те, що єпископська церква відстоювала ідею об'єданого королівства, письменник ставився до неї більш лояльно, ніж до пресвітеріанської. На думку Френча, усі романи Скотта просякнуті ідеями саме антиримського (антипапського) католицизму: «This blunt Protestant showed anti-Roman Catholicism in almost every novel» [9, 43].

Британська письменниця, історіограф та бібліограф У. Поуп-Хеннесі (Una Pope-Hennessy) зазначила, що В. Скотт був першим англійським романтиком, який ґрунтовно і всесторонньо охарактеризував католиків. Щоправда дослідниця дорікала письменнику за те, що він увів у роман лише «благородних і чесних папистів», зображаючи лише «шляхетні звички католицьких монахів», а не реальне тло служителів церкви. Саме тому, абати і монахи Скотта, на її думку, «не мали нічого справді релігійного, крім одягу» [13, 62]. Дж. Бакен з цього приводу писав: «Знання Скотта про католицизм були поверховими. Через те він плекав помірний і примітивний протестантизм» [7, 227-228].

На думку С.А. Орлова, створюючи роман «Пуритани», Скотт свідомо прагнув через історичне минуле «показати боротьбу ідей, процес неминучого зіткнення нового зі старим» [4, 238]. Дослідник Ендрю Ленг назвав роман «Пуритани» одним з найкращих історичних романів автора: «The origin of «Old Mortality», perhaps the best of Scott's historical romances, is well known» [14, 2]. Сам автор у передмові до роману зазначив, що роман «Пуритани» був написаний не лише на багатому матеріалі опрацьованого ним архівних джерел, але й на базі його «польових досліджень живої старовини» шотландських містечок та селищ [14, 6]. Специфічного незабутнього колориту роману додали, безперечно, і драматичні колізії з життєвого досвіду самого письменника.

Дія роману розгортається наприкінці XVII століття, у часи, коли Шотландія переживала останні роки кривавих релігійних війн. Протестанти-пуритани і католики ворогували між собою з релігійних переконань та убивали одні одних лише за те, щоб скинути з себе тиранію, яка знищує і тіло і душу: «... to obtain the liberty of conscience of which they had been long deprived, and to shake themselves free of a tyranny, directed both against body and soul» [14, 117]. Б. Реізов зазначав: «Пуритани доведені до відчаю релігійними переслідуваннями, шаленіли і вдавалися до таких дій, які з моральної точки зору мали бути засуджені. Усі ці проблеми Скотт глибоко відчув і відобразив у своєму романі» [5, 167].

З перших сторінок твору автор говорить про мету, яку він переслідує – віддати належне долі католиків і протестантів «I had more difficulty in finding materials for correcting the tone of partiality which evidently pervaded those stores of traditional learning, in order that I might be enabled to present an unbiased picture of the manners of that unhappy period, and, at the same time, to do justice to the merits of both parties» [14, 12]. Таким чином, В.Скотт з самого початку пропонує читачеві побачити «об'єктивну картину» того, що відбувалося.

У пізньому середньовіччі вплив релігії на свідомість людини був досить потужним і нова влада імперії не могла не скористатися цим для втілення своїх державницьких планів. Англійська церква стала залежною від корони. Духовенство, яке обирав король, повністю залежало від його волі і перебувало у стані служителів короні, а не Богу. Приходські священники-англійці мали слідувати за кожним кроком віруючих. Коли виникала найменша підозра у нелояльності до державної влади, або ж не дотримувалися закони, «таємна комісія», нещадно розправлялася з «відступниками», кидаючи їх у так звані «темниці вігів» (the Whig's Vault), де вони помирали у жахливих муках: «...several died of the diseases incidental to such a situation; and others broke their limbs, and incurred fatal injury, in desperate attempts to escape from their stern prison-house» [14, 2]. Через такі утиски виникла нова опозиційна релігійна течія – пуританізм. Основним завданням пуритан було очищення церкви від усього, що нагадувало католицький культ¹.

Скотт зазначає, що з початком правління династії Стюартів державну англійську церкву було повністю відновлено, а інші релігійні течії, насамперед пресвітеріанство, було піддано гонінням: «... the Privy Council of Scotland made a general arrest of more than a hundred persons in the southern and western provinces, supposed, from their religious principles, to be inimical to Government, together with many women and children. These captives were driven northward like a flock of bullocks, but with less precaution to provide for their wants...» [14, 12].

Автор проводить думку, що роялісти прагнули усіма доступними їм засобами протидіяти пуританському духові «puritanical spirit» [14, 13]. Одним з таких засобів було проведення бойових оглядів, які були надзвичайно яскравими та привабливими для молодих пресвітеріанців «... the feudal array of the county was called out, and each crown-vassal was required to appear with such muster of men and armour as he was bound to make by his fief, and that under high statutory penalties» [14, 14].

На погляд Скотта, чим більше роялісти прагнули послабити аскетизм затятих пресвітеріан, тим сильнішим він ставав: «The rigour of the strict Calvinists increased, in proportion to the wishes of the government that it should be relaxed» [14, 14]. Устами своїх героїв письменник звинувачує прибічників англійської церкви у тому, що вони зневажають закон Божий: «it is they, perjured as they are, who have rejected all law, both divine and civil, and who now persecute us for adherence to the Solemn League and Covenant between God and the kingdom of Scotland, to which all of them, save a few popish malignants, have sworn in former days, and which they now burn in the

market-places, and tread under foot in derision» [14, 34]. Саме тому, доведені до відчаю протестанти беруться за зброю «We are this day in arms for a broken Covenant and a persecuted Kirk» [14, 97]. Звичайно, ні про яку військову підготовку серед пресвітеріанців і мови бути не могло, адже переважна їх більшість були простолюдинами: «Майже всі вони були погано озброєні, з кінями у них було ще гірше, однак вони горіли бажанням боротися за свою віру «...armed with scythes set straight on poles, hay-forks, spits, clubs, goads, fish-spears, and such other rustic implements as hasty resentment had converted into instruments of war» [9, 93]. Католики в романі зневажливо називають пресвітеріанців «безсоромними фанатиками», однак автор зображає їх як сміливих і рішучих людей, сповнених надзвичайної хоробрості та військового ентузіазму: «A handful of resolute men may defend any defile in these mountains against such a small force as this is, providing that their bravery is equal to their enthusiasm» [14, 92].

Для підтвердження такої думки, В. Скотт наводить безліч прикладів, зокрема те, що у боротьбі з гнобителями-католиками, брали участь навіть жінки і діти: «On the side of the hill that rose above the array of battle which they had adopted, were seen the women and even the children, whom zeal, opposed to persecution, had driven into the wilderness. Like the females of the ancient German tribes, the shrill cries which they raised, when they beheld the glittering ranks of their enemy appear on the brow of the opposing eminence, acted as an incentive to their relatives to fight to the last in defence of that which was dearest to them» [14, 93].

Автор підкреслює моральну правоту повстанців і спонукає читача захоплюватися їх мужністю: «...it is impossible to deny the praise of devoted courage to a few hundred peasants, who, without leaders, without money, without magazines, without any fixed plan of action, and almost without arms, borne out only by their innate zeal, and a detestation of the oppression of their rulers, ventured to declare open war against an established government, supported by a regular army and the whole force of three kingdoms» [14, 108].

В. Скотт яскраво промальовує різницю між католиками і пресвітеріанцями описуючи королівську армію, де «панував вірцевий порядок» [14, 168] та військо пресвітеріан – у стані «повного збентеження та розбрату» [14, 168].

Хоча під час військових дій солдати королівської армії демонстрували свій професіоналізм та дисциплінованість, В. Скотт зазначав, що у мирний час вони грабували, чинили свавілля та спустошували міста та селища Шотландії. Пресвітеріанець Кадді досить влучно характеризує їхні дії: «they are heading and hanging among us, and trailing us after the blackguard troopers, and taking our goods and gear as if we were outlaws» [14, 88].

З уст представників протестантизму повсякчас лунають негативні характеристики прибічників єпископської церкви. Зокрема Матуся Моз називає їх відступниками та похитливими користолюбцями, які «daub over and drown their consciences by complying with wicked exactions, and giving mammon of unrighteousness to the sons of Belial» [14, 51].

Усіх пресвітеріан, зображених в романі можна умовно поділити на три групи. Дослідниця національних та релігійних імаготипів, літературознавець Гарсія Монсерат Мартінес зазначила, що таке калейдоскопічне зображення героїв роману допомагає не лише глибоко зрозуміти події, а й подолати упередженість у стереотипі Чужого» [12, 7].

Першу групу презентують такі персонажі, як Аввакум Багатогнівний та Габріель Кимвал. Проповіді цих божевільних релігійних фанатиків сповнені ненависті, жагою вбивства та нестримного бажання кровопролиття: «Take the infants and dash them against the stones; take the daughters and the mothers of the house and hurl them from the battlements of their trust, that the dogs may fatten on their blood» [14, 124]. Імаготип цієї групи є різко негативним.

Другу групу пресвітеріан найповніше презентує образ Берлі. Це люди обов'язку, які взялися за зброю, щоб захистити рідну віру та землю. Хоча, на перший погляд, захист вітчизни та віри є справою честі, Скотт у зображенні характерів та вчинків героїв цієї групи застосовує такі літературні прийоми, які насторожують читача, викликають у нього, щонайменше, недовіру: «His features, austere even to ferocity, with a cast of eye, which, without being actually oblique, approached nearly to a squint, and which gave a very sinister expression to his countenance, joined to a frame, square, strong, and muscular, though something under the middle size, seemed to announce a man unlikely to understand rude jesting, or to receive insults with impunity» [14, 24]. Жага помсти та примітивне розуміння християнських чеснот застилають очі таким релігійним фанатикам як Берлі, вичавлюють з них усе людське. Коли читач дізнається, що Берлі зі звірячою жорстокістю вбив католицького архієпископа, його ставлення до іміджу убивці не може бути позитивним. Ці надзвичайно сміливі, рішучі і самовіддані люди знаходяться у полоні консервативних утопій пресвітеріанства і не можуть піднятися вище релігійних догм, через що і страждають їхні «тіла і душі»: «Think you not it is a sore trial for flesh and blood, to be called upon to execute the righteous judgments of Heaven while we are yet in the body, and continue to retain that blinded sense and sym-

pathy for carnal suffering, which makes our own flesh thrill when we strike a gash upon the body of another?» [14, 32]. В. Скотт спонукає читача не сприймати таких героїв, які за для досягнення власної свободи і незалежності знехтували життям інших людей.

Третю групу пресвітеріан презентує головний герой роману – син покійного пресвітеріанського ватажка, молодий дворянин Генрі Мортон. Він навіть не зовсім пресвітеріанин, а людина яка пристала до лав протестантів задля боротьби за політичну незалежність своєї вітчизни. Мортон відчуває відразу до фанатизму та кровожерливості як представників пресвітеріанства, так і англіканства: «his enthusiasm was unsullied by fanatic zeal, and unleavened by the sourness of the puritanical spirit» [14, 78]. Мортон відчуває відразу до будь-якого різновиду насильства як у політиці, так і в релігії. Його вражає фанатизм та вузькість поглядів своїх побратимів, він не поділяє їх злості, ненависті та «нестримні пристрасті» [14, 135]. Однак більш за все його обурює зневажливе, рабовласницьке ставлення англіканців до пуритан: «...his mind was still more revolted by the tyrannical and oppressive conduct of the government, the misrule, license, and brutality of the soldiery, the executions on the scaffold, the slaughters in the open field, the free quarters and exactions imposed by military law, which placed the lives and fortunes of a free people on a level with Asiatic slaves» [14, 79].

Використовуючи такий літературний прийом, як алюзію, В. Скотт наділив представників цієї групи пресвітеріанців ідеалами добра, справедливості, братства та гуманізму. Безсумнівним є те, що устами головного героя роману письменник висловив свої погляди, що сформувалися у нього впродовж життя, на роль і місце різних гілок християнства у становленні громадянського суспільства у Британській монархії, а також своє бачення розв'язання тих релігійних і національних протиріч і конфліктів, які залишаються не розв'язаними до цих пір у Об'єднаному Королівстві.

Примітки

- ¹ Пуритани боролися проти будь-якої церковної розкоші: ікон, вівтаря, використання дорогого, на той час, різнокольорового скла у вітражах храмів і всього того, що заважало «чистоті віри». Вони також виступали проти органної музики, а канонічні молитви під час богослужіння вимагали замінити на довільні усні проповіді і молитви-імпровізації. Крім того, вони наполягали на відміні обрядів, які перейшли в англіканську церкву з католицизму (хрещення під час молитви, колінопреклоніння тощо).

Список використаних джерел

- Будний В. Розгадка чарів Цірцеї : національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології / В. Будний // К. : СІЧ. – 2007. – № 3. – С. 52-63.
- Наливайко Д. Літературна імагологія: предмет і стратегії // Теорія літератури й компаративістики / Д. Наливайко. – К. : Вид. дім – Києво-Могилянська академія, 2006. – С. 91-103.
- Орехов В. В. Русская литература и национальный имидж (Имагологический дискурс в русско-французском литературном диалоге) / В. В. Орехов. – Симферополь: Антиква, 2006. – 608 с.
- Орлов С.А. Исторический роман Вальтера Скотта: [монография] / С.А. Орлов. – Москва : Изд-во Худож. лит, 1965. – 484 с.
- Реизов Б. Вальтер Скотт / Б.В. Реизов // Скотт В. Собр. соч. : в 20 т. – Москва : «Художественная литература». – 1960. – Т. 1. – С. 23.
- Beller M. Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters [a critical survey] / M. Beller. – Amsterdam – New York : Editions Rodopi B.V., 2007. – 476 p.
- Buchan J. Sir Walter Scott / John Buchan. – London. – 1932. – 371 p.
- Dyserinck H. Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur / Hugo Dyserinck // Europa und das nationale Selbstverständnis: Imagologische Probleme in Literatur, Kunst and Kultur des 19 und 20 Jahrhunderts. – Bonn, 1988. – S. 13-37.
- French R. The Religion of Sir Walter Scott / Richard French // Studies in Scottish Literature. – Louisiana State University, 1964. – Vol. 2. – С. 32-44.
- Lockhart J. G. Memoirs of the life of Sir Walter Scott, Bart / J. G. Lockhart. – Edinburgh : Murray & Whittaker, 1838. – Vol. 1. – P. 1-60.
- Lockhart J. G. Memoirs of the life of Sir Walter Scott, Bart / J. G. Lockhart. – Boston. – 1901. – Vol. 5. – 513p.
- Martínez García Anti-Nationalism in Scott's «Old Mortality» / Garcia Martinez // Comparative Literature & Culture. – Purdue University Press : Purdue University, 2010, Vol. 12. – С. 2-9.

13. Pope-Hennessy, Una. The Laird of Abbotsford: An informal presentation of Sir Walter Scott / Una Pope-Hennessy. – London : Putnam, 1932. – 310 p.
14. Scott W. Old Mortality : [the novel] / Walter Scott. – Oxford : Oxford University Press. – 2009. – 624 p.
15. Warraq I. Sir Walter Scott's Crusades and Other Fantasies / I. Warraq. – London : New English Review Press, 2013. – 277 p.

Анотація. Використовуючи новітні методи дослідження однієї з галузей компаративістики – імагології, автор статті досліджує історичні, культурологічні, соціологічні і психологічні аспекти формування імаготипів християн-пресвітеріанців у романі Вальтера Скотта «Пуритани».

Ключові слова: імаготипи, Вальтер Скотт, роман «Пуритани», пресвітеріанці, католики, імагологія.

Summary. Using the latest methods of one of the branches of comparative literature – imagology, the author of the article investigates historical, cultural, sociological and psychological aspects of the imago type of the Presbyterian in W. Scott's novel "Old Mortality".

The author of the article underlines that the problem of the formation and transformation of religious stereotypes in the modern multicultural world is highly relevant, and their impartial study is the base for overcoming misconceptions that complicate mutual understanding between representatives of different cultures.

Paying attention to the importance of this problem, the author studies it in the field of literary imagology and focuses on correlation of religious stereotypes, which are common in ordinary consciousness, and such literary images, that use them as a building material for the creation of artistic effect.

The stereotype notion of a Scotchman interested in religion is that of a Calvinistic Presbyterian. The author of the investigation emphasizes that Walter Scott does not fit that idea, as in early childhood Scott was a Presbyterian, but he never shared his father's devotion to this form of Calvinism.

The investigator underlines that Scott's interest in religion was necessarily limited. Because of his education he had a vast knowledge of the doctrines and history of Presbyterianism and Calvinism.

The author of the article distinguishes three groups of Presbyterians in "Old Mortality" and gives historical, cultural, sociological and psychological characteristics of those religious imago types.

It is assumed, although it cannot be proved, that as a convert he acquired a similar knowledge of the Church of England. In his personal and published writings Scott displays an interest in religion and shows he is a religious man. His moral and religious beliefs have impressed themselves upon almost all his writings.

Key words: the imago type, Walter Scott, the novel "Old Mortality", Presbyterian, Catholic, imagology.

Отримано: 20.07.2015 р.

УДК 821.161.2-14(477.53)

Лисенко А.В., Дорошенко С.М.

БАГАТОГРАННІСТЬ ПОЕТИЧНОГО СВІТУ ВОЛОДИМИРА ТАРАСЕНКА

Постановка проблеми. Література рідного краю, попри повсякденне акцентування уваги на відродженні національної духовності, часто залишається відстороненою від загальноукраїнського літературного процесу. Однак знання народом своєї культури, історії, досягнень і особливостей є не тільки показником його духовної зрілості та інтелігентності, а й важливою передумовою і стимулом подальшого його поступу. У сузір'ї славетних імен вітчизняних письменників є багато тих, хто своїм життям і творчістю якнайтісніше пов'язані з історією полтавського краю, що виплекав чимало митців всеукраїнського та світового рівнів. Серед яких Іван Котляревський, Микола Гоголь, Панас Мирний, Володимир Самійленко, Олесь Гончар, Павло Загребельний, Василь Симоненко, брати Тютюнники... Всі вони є окрасою української літератури, гордістю Полтавщини. Та літературна Полтавщина – це не тільки геніальне вчора. Вдячну читацьку аудиторію мають сучасні поети та прозаїки, які у своїх творах продовжують традиції краю й освоюють нові мистецькі обшири.

До визначальних постатей сучасності належить Володимир Тарасенко, талант якого незаперечний, саме тому поезії вражають кожного, близькі читачеві, хвилюють його.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Стан проблеми в галузі вивчення літератури рідного краю не можна вважати достатнім, незважаючи на кілька дисертаційних досліджень, що розглядають певні аспекти літературного краєзнавства різних етнічних регіонів. Основною проблематикою цих досліджень є загальні проблеми використання краєзнавства на уроках літератури (А. Абдулова, Є. Пасічник, О. Фесенко), морального виховання на основі літературного краєзнавства (Г. Веденєєва, М. Горда), формування пізнавальних інтересів (В. Липник, Ю. Широковський), естетичного виховання (Ю. Веральський), а також окремі статті, монографії, методичні посібники, серед яких виділяються праці Л. Куценка, Г. Нагорної, С. Пультера, В. Струманського, В. Олефіренка, О. Неживого та ін. У працях П. Ротача, А. Дяченка, Г. Шанька, М. Костенко, В. Мелешко, В. Сарапін та ін. здійснюється спроба осмислити феномен літератури рідного краю як цілісного культурного явища, простежити спадковість і традиції у творчості письменників Полтавщини.

Малодосліджуваним є питання, що стосуються аналізу життєтворчості окремих персоналій, зокрема Володимира Тарасенка. творчий доробок якого заслуговує на увагу. про поетичну творчість митця написано небагато. На жаль, немає ще розвідки, яка б сповна розкрила багатогранну майстерність письменника.

Метою нашого дослідження є – проаналізувати основні художньо-виразні риси творчого доробку Володимира Тарасенка, підкреслити їх оригінальність і повну сформованість.

Викладення основного матеріалу. На літературній карті України Полтавщина вирізняється чи не найбільшим розмаїттям письменницьких талантів усіх часів, котрі полишили про себе славу пам'ять рукописним і друкованим словом. Літературна слава Полтавщини – це її велике духовне надбання, на жаль, досі належно не узагальнене, а отже й не поціноване. Суворий раціоналізм сучасного життя, політизована свідомість, втрата духовних якостей і моральних цінностей, – усе це відтисло на задній план інтерес до культури, а до літератури зокрема. Та попри все художнє слово живе. Сучасні письменники Полтавщини предметно опрацьовують теми утвердження національної ідеї, розмаїтого й водночас усе драматичнішого життя, болісного виживання традицій, утвердження української мови як державної, засилля чужинських ідеалів і пріоритетів. Україна, як ніколи, стоїть перед дилемою: бути чи не бути її національній культурі і, відповідно, національній літературі? Така глобальність проблем змушує письменників переглядати свої мовно-зображувальні арсенали, глибше занурюватися в життя, розширювати стилістичні засоби проникнення в сутність духовних процесів [1, 52].

З-поміж когорт славетних постатей сучасності чи не найяскравіше вирізняється ім'я талановитого поета – Володимира Тарасенка. Біографія поета – в його поезії. Так і у В. Тарасенка: зовнішню канву його життя легко викласти в кількох рядках стислої довідки. Народився Володимир Олександрович Тарасенко 23 жовтня 1948 року в селі Бориси Глобинського району Полтавської області. Закінчив філологічний факультет Полтавського педагогічного інституту імені В.Г. Короленка. Трудовий шлях розпочав літературним працівником газети «Комсомолец Полтавщини». Працював заступником начальника відділу обласного УМВС, в апараті Полтавської обласної ради, прес-службі управління Національного банку України в Полтавській області, головним редактором видавництва «Полтавський літератор». В. Тарасенко – член Національної спілки письменників України, лауреат обласних премій імені Панаса Мирного та І.П. Котляревського, Заслужений працівник культури України, автор 26 книг, серед яких 16 для дітей, співавтор гімну Полтавщини. Та 14 листопада 2012 р. перестало битися серце талановитого письменника.

Досліджуючи поезію В. Тарасенка, слід зауважити, що в його творчості можна вирізнити декілька основних змістово-мотивних груп. Це «інтимна лірика», «пейзажна лірика», «громадянська лірика», «філософська лірика», а ще цілий цикл «поезій для дітей».

Широкий спектр емоцій, настроїв, переживань органічно поєднуються з філософською заглибленістю в сенс людського буття, заглибленістю в природу своєї землі, її красу та ніжність. До чого б не торкалося перо Володимира Тарасенка, те завжди постає в якомусь незвичайному ракурсі. І це ознака справжньої поезії.

Уже в першій книзі «О, як би я тебе любив!» автор оспівує всевладну силу кохання, яка невідривна від чарівної природи рідного краю.

Прийшла, мов повені прилив –
Це він тебе до мене кличе.
Уже й каштанів білі свічі
Вогнем любові запалив [6, 18].

Змалювання образу жінки – від юної, «небесно-соромливої» до вірної дружини є провідною темою у творчості В. Тарасенка. Прекрасним взірцем інтимної лірики є вірші «У берег вдарила гроза», «Дружині», «І моя, й не моя», «Спалені мости», «Буду ніжно-тривожним» та ін. У

своїх поетичних творах В. Тарасенко, як ніхто інший, зумів передати всі етапи закоханості і всі відтінки цього настрою та почуття. Автор шукає й знаходить такі асоціативні образи й художні паралелі, які правдиво передають неповторний світ і красу людських почуттів. Поезії В. Тарасенка сповнені епітетами, гіперболами, метафорами, які окрилюють, возвеличують образ Жінки, Дружини, Матері.

«І ти до цвіту підійшла
Прозоро-дивно-неземною».
«Зустрінеш раптом незвичайну жінку –
Бентежно-жінку у своїй красі».
«Була ти, як фіалочка, ясна,
Проста і ніжна, лагідна і щира».
«Вона – це ніжна й лагідна зоря
На чистім тлі позаземного дива» [6].

Індивідуальною особливістю поезії є ампліфікація – рідковживана стилістична фігура, що полягає у нагромадженні однорідних мовних засобів – синонімів, епітетів, порівнянь, протиставлень тощо. Інтимна лірика В. Тарасенка – це відчуття. І потрібно лише серцем доторкнутися до слів, щоб збагнути силу любові і інтимності жіночої душі.

Любов у поета – завжди невіддільна від краси природи, одухотвореної, живої, рідної, де можуть «липневі вітри неповторні співати кантати», а десь «з вершин буття басовито обізветься грім», «всміхнеться сонце в косах верб крислатих», літо бродить «в кришталевій прозорості стиглого степу», а «золотогрива осені габа закутала городи в одіж буру» [6].

У віршах В. Тарасенка «Сільський етюд», «Деся за обрієм широким», «Ода селу», «В обіймах осіннього неба» та ін. домінує замилювання красою рідного краю, відчуття органічності та яскравості буття. Первозданність, чистота, органічне злиття з поетично-чарівним світом природи.

Вже землю сонцем вранішнім зігріто,
Трава сріблиться в повновидих росах,
І журавлі несуть на крилах літо
Та й гублять у прив'ялених покосах. [6, 93].

Секрети поетичного натхнення В. Тарасенка, майстерності пейзажиста, любові до лісу, річки слід шукати саме біля джерел його дитинства. Поетові притаманне витончене відчуття краси й неповторності рідного краю, його мальовничої природи. Допитливий і уважний художницький зір В. Тарасенка сягає глибше поверхні баченого, сприяє цікавим асоціаціям. З особливою теплою автор описує рідну природу, на лоні якої народжувалися вірші. Багато поезій мають автобіографічний посил: «Козацький став», «Мій край», «Рідна сторона», «Землякам», «Сонях дитинства», «Спомин», «Роси дитинства», «Я з цих країв», «У затінку лелечого крила», «Зустріч з дитинством», «Я – син степів» та ін. У своїх віршах автор передає щемні роздуми про сільську хату, піч.

Бо це вона впродовж дитячих літ,
Коли зима надворі лютувала,
Через віконце дарувала світ
І нас напівголодних зігрівала [6, 46].

І все – серпневі роси, достиглі яблука, дикі гуси, батьківська криниця, мальви і м'ята нагадують про дитинство, про те віковічне коріння, що пов'язує автора з рідним краєм.

...Яке це щастя: з отчої криниці
З дороги в спеку випити роси [6, 101].

Він був свідком і учасником складного й украй суперечливого літературного процесу на межі двох ідеологічно протилежних епох: в одній випало йому утвердити себе професійно, в іншій – служити Музі яскравих поетичних талантів.

Поет довів спромогу бачити власний шлях крізь терни скаламученої дійсності. У поезіях «Болять і нині давні рани», «Старійшина», «Чому живем одним-єдиним днем», «У променях вічності», «Я – українець», «Земля трималась міцно за орбіту», «Роздуми на отчому полі» та ін. чути голоси предків, гомін гетьманських полків, козацької вольниці, перегукуються літа і епохи, совість і душа, а ще відчувається небайдуже серце поета, котрий, оглядаючи обшири життя, замислюється над долею України – її минулим, сьогоденням, майбутнім.

Не дивись, Україно, на синів своїх дуже суворо,
Не ховай своїх сліз під пекуче шатро сивини...
Хай проснуться, інакше колись проклянуть їх нащадки,
Розбуди, рідна мамо, синів із ... юрби [6, 134].
І котиться всевладний час,
Весь світ тримає у напрузі,

Бринить земля на вічному крузі –
Майбутнє прийде чи для нас ? [6, 135].

У віршах В. Тарасенка пролунав голос українця, для якого добробут та незалежність України понад усе.

Для мене – найрідніша Україна,
Де корінь мій і дух моїх батьків [6, 249].

І ще одна особливість відчутна в поезії В. Тарасенка – це звернення до образу батька, який так рано пішов із життя, але з якою ніжністю і трепетом автор змальовує в своїх творах: «Незабутнє», «Батьки», «Пам'ять», «Всміхнулось сонце в косах верб крислатих», «Батьків сад» та ін.

«Вернувся батько стомлений з роботи
На стіл поклав долонь солодкий щем».

«Де ти, батьку, – мудро-сивий лебідь,
Із яких тебе чекають доріг?»

«Давно тебе нема на світі, батьку,
Та сад і досі навесні цвіте» [6].

Не оминає В. Тарасенко і однієї з найболючіших для України теми Великої Вітчизняної війни, від якої вона зазнала найбільше втрат, і з якої вдови і досі чекають свою юність гірко шкодуючи: «Невже тільки в казці жива є вода?». Поет не переказує подій, а створює хвилюючий узагальнюючий образ – це обеліск, сірий, мов «шинеля у бійця, який упав у цім полі на світанку». Сірий обеліск здійснюється опоетизованим монументом над усім білим світом.

А ще в доробку автора 16 книг для дітей і про дітей, серед яких «Тарасикове літо», «Неслухняний гусачок», «Чия хатинка найкраща?», «Коник-стрибунець», «Дідусева гойдалка» та ін. Його вірші змусять розважити і заспокоїти, замислитися і посумувати. «Кожний твір, – зазначає В. Жадан, – то сплеск почуттів дитини, викликаний приємним або необережним життєвим доторком, порух її душі» [5, 3].

Віршам В. Тарасенка притаманні задушевність, наскрізна мелодійність, бездоганна ритмічність. Проста синтаксична побудова фрази надає творам пісенності й приваблює композиторів. Тому й не дивно, що майже 200 віршів поета стали піснями, музику до яких написали Олексій Чухрай та Володимир Раковський.

Висновки. Отже, вірші Володимира Тарасенка – це величезний пласт багатогранності його поетичного світу, де органічно поєднуються минуле, сучасне та майбутнє. Довершена поетична стилістика, висока мовленнєва культура вписують його ім'я в історію сучасного літературного процесу. Адже тільки видатному літераторові вдається сформувати такий цілісний комплекс художньо-мовленнєвих явищ, що має ефект внутрішньої вмотивованості, гармонії, довершеності.

Список використаних джерел

1. Калінове гроно: Антологія поезії полтавських літераторів ХХ століття / за ред. М.В. Костенка, Ю.М. Дмитренка, А.М. Дяченка та ін. – Полтава: «Полтавський літератор», 1998. – 488с.
2. Костенко М.В. ...І вимолимо в бога рідне слово / М.В. Костенко. – Полтава: «Полтавський літератор», 1999. – 176 с.
3. Лисенко А. Література рідного краю: теоретико-методологічний аспект / А. Лисенко. – Полтава: ПОІППО, 2005. – 60 с.
4. Мелешко В. Поетичний світ Володимира Тарасенка: інтимна лірика / В. Мелешко, Т. Драгіна. // Філологічні науки. – 2012. – № 12. – С. 26 – 36.
5. Тарасенко В.О. Коник-стрибунець / О.В. Тарасенко, О.І. Чухрай. – Полтава: «Полтавський літератор», 2001. – 40 с.
6. Тарасенко В.О. Одкровення / В.О. Тарасенко. – Полтава: «Полтавський літератор», 2008. – 312 с.

Анотація. Розглядається багатогранність поезій Володимира Тарасенка в контексті сучасного літературного процесу Полтавщини. Виокремлюються основні змістово-мотивні групи творчого доробку митця: інтимну, пейзажну, громадянську, філософську лірику, підкреслено їх оригінальність і цілковиту сформованість.

Ключові слова: література рідного краю, поетичний світ, змістово-мотивні групи, сучасний літературний процес.

Summary. The significance of literary country-specific studies in the context of Ukraine-wide literary process is considered in this article. The creative heritage of a poet Volodymyr Tarasenko is analyzed. As far as if a nation knows its culture, history, achievements and peculiarities, it shows not only spiritual maturity and intellectuality but this fact is also an important pre-condition and stimulus for further progress. There are many glorious names of our countries' writers who are closely connected

with the history of Poltava region by their life and creative work. Poltava region is a cradle of a great number of artists of Ukraine-wide and world level.

Poltavshchyna is notable for almost the greatest variety of writer's talents of all times on a literary map of Ukraine. These writers left a glorious memory about themselves due to manuscripts and printed works. Literary glory of Ukraine is its great spiritual heritage. Unfortunately, it is not generalized thus not appreciated yet. The main narrative-motive groups are distinguished: love poems, pastoral poetry, civil lyrics, philosophical lyrics and also poems for children, which singularity and complete well-formedness are emphasized. Separate examples of Volodymyr Tarasenko's poetry writing are given in the article in order to emphasize exquisite sensation of his native land's nature, an inimitable world and beauty of human feelings by means of various linguistic-expressional methods. Due to them he showed his high linguistic culture.

A wide range of emotions, moods, emotional experience are organically combined with philosophical immersion in a sense of human life, with immersion in the nature of a native land, its beauty and tenderness. Anything that Volodymyr Tarasenko creates appears in an unusual perspective. It's a peculiarity of real poetry. Volodymyr Tarasenko's poems form a great layer of diversity of his poetical world where past, now and future organically combine. Perfect poetical stylistics and high linguistic culture make his name highly important for the history of a modern literary process.

Key words: *native land's literature, poetical world, narrative-motive groups, modern literary process.*

Отримано: 10.07.2015 р.

УДК 811.111'37

Матковська М.В.

КАТЕГОРИЗАЦІЯ ПОЛІЛОКУТИВНИХ ДІЄСЛІВ У СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Сучасні когнітивно-семантичні дослідження зорієнтовані на вивчення мовних одиниць як діяльнісних актів мислення, що ведуть до концептуалізації та категоризації світу (Дейк 1989; Brown Y., Jule Y. 1983; Dijk T.A. van, Kintch W. 1983) [1; 5; 6].

До таких мовних одиниць ми відносимо полілокутивні дієслова актів мовлення в політичному дискурсі, характерною ознакою котрих є наявність декількох сем, що характеризують різні типи ілокутивних актів. Така полілокутивність є мовним явищем, тобто віртуально закріплена в глибинній структурі дієслова. В процесі мовленнєвої діяльності відповідно з комунікативною інтенцією адресанта відбувається відбір потрібної ілокутивної семи, яка, реалізуючись в мовленні одночасно з локутивною, визначає прагматичний тип мовленнєвого акту. Набір ілокутивних сем полілокутивного дієслова постійно закріплений в мові, а в мовленні тільки відбирається з цього набору погрібна сема.

Дана стаття буде присвячена категоризації полілокутивних дієслів актів мовлення на матеріалі сучасних англомовних документів ООН.

Полілокутивність як семантико-прагматична категорія об'єднує дієслова в функціонально-семантичне поле (ФСП), яке базується на підкатегоріях комісивності/директивності. Саме інтенціональність виступає основним смисловим (семантичним) критерієм, що визначає тип ілокутивного акту [2, 67–68].

Підкатегорія директивності об'єднує, відповідно, ті дієслова, що характеризують прагматичне значення спонування, поєднуючи в собі інші ілокутивні семи, наприклад, асертивну, комісивну. Це такі дієслова, як *advise, propose, suggest, warn*, загальним компонентом для яких виступає спонування зі сторони адресанта того, щоб адресат виконав щось.

Прагматичне значення полілокутивного дієслова є повністю залежним від комунікативного наміру мовленнєвого акту.

В мові полілокутивне дієслово – це віртуальний знак, який характеризується потенційною сукупністю семантичних значень. В мовленні полілокутивне дієслово – актуалізований знак, індикатор ілокутивної сили, який, в залежності від ситуації та комунікативної інтенції мовця, визначає прагматичне значення висловлювання, його комунікативну спрямованість.

Концептуальні моделі політичного дискурсу інституційної сфери спілкування формуються внаслідок опрацювання як інформації онтологічного плану (ситуацій, дійсності), так і відповідних аксіологічних, емотивно-оцінних фокусів, що обумовлюють характер прагматичної спрямованості політичного дискурсу. Кінцеве визначення характеру мовленнєвого акту

відбувається вже після розуміння самого висловлювання і після порівняння прагматично релевантної інформації, яка міститься у висловлюванні з інформацією, отриманою при аналізі прагматичного контексту. Характерні ознаки висловлювань, що вказують на тип мовленнєвого акту, виявляються під час граматичного опрацювання висловлювання. Мовними засобами, що виконують функції індикаторів ілокутивних актів є, як правило, дієслова.

Сцени дії комісивних поліілокутивних дієслів наступні:

1.1. Declare 1. Комісивне значення

British Embassy Maputo United Kingdom/Mozambique 1978

Programme Loan 1978

Contract Certificate

I hereby *declare* that I am employed in the United Kingdom by the Contractor named below and have the authority to sign this certificate. I hereby undertake that in performance of the contract no goods or services which are not of the United Kingdom origin will be supplied by the Contractor other than those specified in the paragraphs 5, 6, 7 and 8 above.

Signed...

Position Held...

Name and Address of Contractor...

Date...

(Treaty Series, vol. 1142. – P. 299–300).

Конвенційні норми економічного контракту наступні:

1. Контракт, який укладається між двома країнами, є угодою, зміст якої залежить від взаємовигідного економічного співробітництва.

2. Угода передбачає добровільне виконання обов'язків, передбачених контрактом.

3. Посол країни юридично здійснює прерогативу влади.

4. Посол країни – офіційний, але не безпосередній учасник виконання умов контракту.

5. Посол країни признає відповідального представника, що фактично здійснює всі дії відповідно до умов контракту.

Синтаксична структура тексту, яка включає перформативні дієслова, зокрема дієслово *declare*, може бути представлена таким чином:

S+PV + that – clause (1)

Дієслово *declare* як індикатор ілокутивної сили висловлювання функціонує як неперехідне. Близько 80% висловлювань, котрі включають волітивні підрядні речення, підтверджують його неперехідний характер. Оскільки дієслова актів мовлення широко вживаються в інституційній сфері спілкування, то сцени лінгвістичної дії складаються в основному з мовця і об'єкту його дії (виконання обов'язку). Контрактне свідоцтво – офіційний документ, який дозволяє торгово-економічне співробітництво між Великою Британією та Мозамбіком. Мовець (посередник) виступає в ролі агента, оскільки йому відводиться більш значуща роль: його діями стає не тільки продаж товарів, але також імпортування сировини, визначення ціни, передача інформації тощо. *Declare* не входить до пропозиції, а тільки співвідноситься з нею, характеризує її, тобто, є комунікативним вектором пропозиційної сили [4, 31].

Прагматична категорія безумовності (unconditional) передбачає виконання дії як само собою зрозуміле. Людина, яка підписала контрактне свідоцтво, бере на себе зобов'язання безумовно дотримуватись певних норм, встановлених цим документом.

Прагмасемантична категорія витрата/користь (cost/benefit) для адресанта/адресата дає змогу визначити: бажане чи не бажане виконання тієї чи іншої дії. Так, наприклад, людина, яка підписала контракт, незважаючи на те, що бере на себе зобов'язання, є, на нашу думку, в вигідному становищі: зобов'язуючи себе до виконання певної дії, вона отримує або моральну, або матеріальну винагороду.

Соціальна структура процесу творення інституційних ситуацій може вважатись об'єктивною за умови, якщо ми напевно знаємо, як члени міжнародної спільноти набувають соціальних знань і як ці знання структуруються, як вони використовуються в інших ситуаціях – взагалі, як ці знання впливають на реальний процес творення комунікацій.

1.2. Confirm 1. Комісивне значення

(2) International Bank for Reconstruction and development

Dear Sirs, Re: Loan № 523 ET

With reference to section 5, 10 of the Loan Agreement (Fourth Highway Project) of even date between us, we *confirm* that we will retain Public Administration Service (PAS) of Chicago, a firm of Management Consultations in accordance with terms and conditions acceptable to You for the implementation of the recommendations concerning the management, administrative and technical functions of the Imperial Highway Authority as set forth in the PAS Report dated 7 October 1966.

(Treaty Series, vol. 876. – P. 26).

(3) African Convention on the Conservation of Nature and Natural Resources

We, the Heads of State and Government of Independent African States, fully conscious that soil, water, flora and fauna resources constitute a capital of vital importance to mankind, *confirm*, that it is our duty to harness the natural and human resources of our continent for the total advancement of our people in spheres of human endeavour convinced that one of the most appropriate means of achieving this is to bring into force a convention.

We, the Heads of State and Government of Independent African States assembled at Algiers, Algeria, on 15th September 1968 have signed this Convention.

(Treaty Series, vol. 1001. – P. 12).

Прагмасинтаксичні особливості confirm1

Синтаксичні структури висловлювань, які включають *confirm1* в ролі перформативного дієслова, що передає комісивну ілокутивну силу, можуть бути представлені наступним чином:

1) S + PV + **that-clause** (3);

2) S + (NP) + PV + **that – clause** (4).

Синтаксична форма *confirm1* в інституційній сфері спілкування співвідноситься тільки з додатковими підрядними реченнями, тобто перформативна частина *confirm1* сполучена з пропозиційною частиною за допомогою сполучника *that*, який вводить пропозицію в повному складі, а саме: пропозиція представлена двома складовими – підметом та присудком (1). Дія перформативної частини *We confirm* та дія пропозиційної *we will retain* виконується одним і тим самим суб'єктом – колективним адресантом «*We*». Дієслово *will* виражає намір мовців стосовно виконання їх дій в майбутньому, а саме: підтримки суспільно-адміністративної служби в Чикаго відповідно до угоди № 523 FT.

У другому випадку (2) пропозиційна частина представлена в згорненому вигляді, оскільки виражається тільки інфінітивом *to harness*. Аналіз фактичного матеріалу дає можливість встановити деякі закономірності щодо сполучення різних перформативних дієслів з різними типами пропозицій.

	Повна пропозиція	Згорнена пропозиція
іменник інфінітив герундій		
declare1	+	
confirm1	+	+
assure1	+	+

Таким чином, перформативи *declare1*, *confirm1*, передаючи ілокутивну силу комісивності у висловлюваннях інституційної комунікації, виключно сполучаються з повною пропозицією та з інфінітивом згорненої пропозиції. Дейктичні показники, що виявляють просторове та часове становище мовця щодо ситуацій, про які йдеться у висловлюваннях (1, 2), можуть бути розміщені на осі «*Ми – зараз – тут* [3, 29], тобто на осі колективного адресанта (2) – глав держав та урядів Незалежних Африканських країн. Подане висловлювання-конвенція функціонує як комісивне, а його макропропозиція, включаючи пропозиційний зміст та прагматичну домінанту, може бути представлена:

We, the Heads of State and Government of Independent African States
confirm

прагматична домінанта *that it is our duty to harness the natural and human resources* пропозиційна частина висловлювання.

Уявляється, що поєднання дейктичних показників правої (пропозиційної) та лівої (прагматичної) частин макропропозиції мають суттєве значення для віднесення подібного висловлювання до комісивного типу, оскільки дана конвенція денотативно відноситься до майбутнього часу. Важливим свідченням комісивності висловлювання (2) є той факт, що його невербальна ситуація співвідноситься з майбутнім, а вербальна – з теперішнім, тобто наявний характерний для перформативів часовий розрив. Отже, макропропозиція висловлювання може бути представлена

We, V perf. (=confirm) that Ind. Inf.: present – denotative time: future.

Прагмасемантичні особливості confirm1

Важливим прагмасемантичним компонентом, який відрізняє поліілокутивні комісивні дієслова мовленнєвої діяльності *agree*, *assure*, *confirm*, *declare*, *reaffirm*, *propose*, що передають загальну ілокутивну силу комісивності від інших прагматичних типів мовленнєвих актів, є часове протиставлення.

Так, *confirm1*, виражаючи комісивну ілокутивну силу, передбачає виконання дій в майбутньому часі. Дієслово *confirm1* можна класифікувати як адресантно-орієнтоване, оскільки мовець – особа, яка бере участь у події як діяч. *Confirm1* передбачає безумовне виконання дії і в цьому його подібність до *declare1*. Мається на увазі, що глави Незалежних африканських держав,

підписавши конвенцію про збереження природних ресурсів (2), дають згоду на виконання всіх зобов'язань щодо даного акту міжнародного права.

Отже, *confirm1* має соціальну природу вживання та функціонування, оскільки повністю підпорядковується законам інституційної комунікації.

Відповідно до «Random House Dictionary» (1966) «*confirm*» означає «to make valid or binding by some formal or legal act; sanction; ratify; to confirm an agreement, treaty, appointment etc.».

Прагматична категорія витрата/користь (cost/benefit) для адресанта дає змогу визначити: бажане чи не бажане виконання тієї чи іншої дії. Так, наприклад, підписавши конвенцію щодо збереження природних ресурсів, адресант, незважаючи на те, що бере на себе зобов'язання, є, на нашу думку, в вигідному становищі: зобов'язуючи себе до виконання будь-якої дії, отримує або моральну, або матеріальну винагороду.

Confirm2. Асертивне значення

(3) Her Majesty's Ambassador at Quito the Minister for Foreign Affairs of
Ecuador

British Embassy Quito 1 December 1978

Your Excellency,

I *confirm*, that the Government of the United Kingdom agree to increase the amount intended to be made available in the Loan to a sum not exceeding J5,100,000.

(Treaty Series, vol. 1198, p. 407).

Прагматичні особливості confirm2

Висловлювання, які містять *confirm2* в якості індикатора асертивної ілокутивної сили, представлені наступною синтаксичною структурою:

S + PV + that – clause (3)

Confirm2 оформляє висловлювання, включаючи додаткові підрядні речення, пропозиційна частина яких представлена в повному вигляді, тобто наявністю підмета та присудка. Слід відзначити, що дія перформативного дієслова *confirm1* і дія пропозиційної частини *the Government of the United Kingdom agree...* виконуються різними суб'єктами.

Ілокутивна направленість *confirm2*, як випливає з прикладу (3), в тому, щоб зафіксувати відповідальність мовця за повідомлення про якийсь стан в інституційній сфері спілкування, яка пропонує обмін нотами між державами, суб'єктами ООН.

Confirm2 часто вживається у дипломатичних листах, використовується в якості індикатора укладання міжнародних угод. Відповідно до Merriam-Webster (1971) «*to confirm*» означає “make firm; strengthen in resolution; to give formal acknowledgement”.

Уявляється, що інституційна кореспонденція, котра представляє собою обмін нотами, листами, меморандумами, телексами, телеграмами тощо, функціонує на двох рівнях: з однієї сторони, на рівні письмового інтерактивного дискурсу на відстані, тобто дискурсу, який передбачає взаємодію між комунікантами: мовцем та адресатом, в даному випадку, (1) юристконсультантом та реєстратором-чиновником з іншої сторони, інституційне листування функціонує на рівні ілокутивних структур. Наприклад, висловлювання (1) представляє собою повідомлення і функціонує як асертивний ілокутивний акт.

Таким чином, проведений аналіз дієслів «*declare*» та «*confirm*» на основі виділення найменших компонентів змісту в прагматичному аспекті, дозволяє уточнити типологію ілокутивних актів. Однак аналіз функціонування ілокутивних дієслів в прагматичному контексті є, як правило, недостатньою умовою для розуміння висловлювання. Кінцеве визначення характеру мовленнєвого акту відбувається вже після інтерпретації прагматичного контексту в термінах категорій когнітивної семантики, що дає можливість формулювати правила розуміння певного типу дискурсу та прогнозувати дії в різних предметних ситуаціях.

Список використаних джерел

1. Дейк Т.А. ван. Контекст и познание. Фреймы знаний и понимание речевых актов / Т.А. ван Дейк // Язык. Познание. Коммуникация. – М., Прогресс, 1989. – С. 12–41.
2. Максимов С.Е. Прагматическая доминанта текста и дейксис / С.Е. Максимов // Высказывание и дискурс в прагматическом аспекте. – К., КГПИИЯ, 1989. – С. 62–67.
3. Почепцов Г.Г. Коммуникативные аспекты семантики / Г.Г. Почепцов. – Киев : Вища школа, 1987. – 130 с.
4. Почепцов О.Г. Основы прагматического описания предложения / О.Г. Почепцов. – Киев : Вища школа, 1986. – 115 с.
5. Brown G., Yule G. Discourse analysis / G. Brown, G. Yule. – Cambridge : Cambridge University Press, 1983. – 283 p.
6. Dijk T.A. van, Kintch W. Strategies of Discourse comprehension / T.A. van Dijk, W. Kintch. – N.Y. : Academic Press, 1983. – 389 p.

Анотація. Стаття присвячена категоризації поліілокутивних дієслів актів мовлення на матеріалі сучасних англомовних документів ООН. Поліілокутивність як семантико-прагматична категорія об'єднує дієслова в функціонально-семантичне поле (ФСП), яке базується на підкатегоріях комісивності/директивності.

Ключові слова: поліілокутивність, комісиви, директиви, інтенціональність, ілокутивна сема, пропозиція, дискурс.

Summary. The research is an attempt to outline the functions of the polyillocutionary verbs, namely how these verbs frame the scenes of linguistic actions in the political discourse. In order to account for the pragma-semantic and pragma-syntactic distinctions of the polyillocutionary verbs and strategies speakers develop for the purpose of the efficiency of communication, we would like to generalize the polyillocutiveness itself as the language phenomenon. So polyillocutiveness may be defined as an ability of certain illocutionary verbs to have in their deep structure alongside with the locative seme some potential illocutive ones. Once being actualized in the process of communication this illocutive seme, merged with the seme of locution, will characterize the speech acts in the terms of assertive, directives, commissives and declaratives. One and the same polyillocutionary verb can realize its various potential illocutive senses (meanings), which depend on the communicative situation.

The technique of the analysis is similar to that of the componential analysis; mainly the different pragmatic senses of the verbs can be established on the basis of the relevant differences in contextualization. This will depend on the roles actualized by the verb and other typical features of different contexts, for instance, the temporal contrasts, 'speaker – oriented' / 'addressee – oriented' / senses, 'conditional / unconditional', 'desirable / undesirable' factors for the speaker / addressee.

We will illustrate this methodology of analysis by studying of the verb 'declare' and 'confirm'. Our material has been drawn from the UN corpus of the section Plenary Meetings (Verbatim records of Sessions). We consider this corpus is quite appropriate for the analysis of the polyillocutionary verbs because it contains the variety of 'spoken and written to be cognized', thus giving more or less idealized version of the conventional language, being one of the main domains of institutional communicative interaction.

Key words: polyillocutiveness, commissives, directives, intention, illocutionary seme, proposition, discourse.

Отримано: 10.07.2015 р.

УДК 82-32 161.1

Мацапура В.И.

ОСОБЕННОСТИ ПРОБЛЕМАТИКИ И ПОЭТИКИ РАССКАЗА Т. ТОЛСТОЙ «ЧИСТЫЙ ЛИСТ»

Проза Т. Н. Толстой – примечательное и неординарное явление современного литературного процесса. Диссертационные исследования Ю. В. Алгуновой [1] и Луй Дзюна [5], посвящённые её анализу, появились сравнительно недавно. Всесторонний анализ отдельных произведений писательницы продолжает оставаться актуальной научной проблемой, несмотря на наличие работ Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого, О. Ю. Осьмухиной и других учёных. Её трудно исчерпать в одном или нескольких исследованиях, поскольку тексты, созданные Т. Н. Толстой, ускользают от однозначных истолкований, характеризуются сложностью символики, наличием глубоких подтекстов, разнообразием форм интертекстуальности. По справедливому замечанию Луй Дзюна, анализ откликов на прозу Т. Толстой свидетельствует о том, что во многих из них только намечены современные подходы к изучению её творчества, что её проза в целом представлена фрагментарно в научном дискурсе [5]. Эти выводы касаются и отдельных произведений писательницы. Так, сборник, посвящённый анализу рассказа Т. Толстой «Чистый лист», опубликованный в 2006 году в серии «Восточнославянская филология» [2], не исчерпывает всех проблем анализа этого сложного текста.

Целью данной статьи является анализ проблематики и поэтики рассказа Т. Толстой «Чистый лист», в частности его философского подтекста, особенностей художественной структуры, лейтмотивной организации, роли символики, реминисценций и аллюзий в его построении, приёмов игры с читателем, а также художественных приёмов раскрытия характера героя.

Название рассказа Т. Толстой «Чистый лист» (1984) имеет философский подтекст и вызывает определенные ассоциации у современного читателя. В частности, оно может ассоциироваться с известным латинским выражением *tabula rasa* как в его прямом значении – чистая доска, где можно написать всё, что угодно, так и в переносном – пробел, пустота. Ведь в финале рассказа герой, добровольно изменивший свою внутреннюю сущность, просит «чистый лист», чтобы «обеспечить интернат» своему собственному сыну, которого он называет «недоноском». Читатель понимает, что «чистый лист» в контексте заключительного эпизода является важной деталью, символом начала новой жизни героя, у которого исчезла душа, а на ее месте образовалась пустота.

С другой стороны, крылатое словосочетание *tabula rasa* ассоциируется с трудами известных философов. Так, Джон Локк считал, что только практика формирует человека, а его ум при рождении – *tabula rasa*. Иммануил Кант и ориентировавшиеся на него американские трансценденталисты отвергали указанный тезис Джона Локка. С точки зрения Ральфа Эмерсона и других трансценденталистов человеку от рождения присуще понимание истины и заблуждения, добра и зла, и эти идеи трансцендентальны, даются человеку априори, приходят к нему помимо опыта.

Татьяна Толстая не делает прямых намёков на эти философские споры, но они угадываются в подтексте произведения. В её рассказе важную роль играет мотив души, который воспринимается в традициях классической литературы – как поле битвы между добром и злом, между Богом и дьяволом.

Рассказ «Чистый лист» делится на семь небольших фрагментов, которые тесно связаны между собой. В основе каждого фрагмента – эпизоды внутренней и внешней жизни героя. Однако структурно в тексте произведения можно вычленивать две части – до встречи героя с таинственным врачом, у которого «глаз не было», и после встречи с ним. В основе такого деления лежит оппозиция «живое» / «мёртвое». В первой части рассказа акцентируется мысль о том, что «Живое» мучило героя: «И Живое тоненько плакало в груди до утра» [7, 161]. «Живое» в контексте произведения – символ души. Слово «душа» ни разу не упоминается в рассказе, однако лейтмотивом первой его части является мотив тоски, а тоска, как указывает В. И. Даль, – «томление души, мучительная грусть, душевная тревога» [4, 653].

В странном мире, в котором живёт герой, тоска преследует его повсюду. Можно сказать, что автор создает персонафицированный образ тоски, которая «приходила» к герою постоянно, которой он был «поражён»: «Рука в руке с тоской молчал Игнатъев», «Тоска придвинулась к нему ближе, взмахнула призрачным рукавом...», «Тоска ждала, лежала в широкой постели, придвинулась, дала место Игнатъеву, обняла, положила голову на грудь...» и т. д. [7, 155-156].

Тоска взмахивает рукавом, подобно женщине, и эти таинственные «взмахи» способствуют появлению в сознании героя странных видений. Автор рассказа даёт коллаж, состоящий из мыслей и видений героя: «...запертые в его груди ворочались сады, моря, города, хозяином их был Игнатъев, с ним они родились, с ним они были обречены раствориться в небытии» [7, 154]. Фраза «с ним они родились» напоминает об утверждении Канта и других философов, что человек от рождения – не *tabula rasa*.

Автор «включает» читателя в поток сознания героя, что позволяет значительно расширить контекст произведения. Примечательно, что почти все картины, которые рисуются в сознании странного героя, имеют апокалипсический характер. «Жители, окрасьте небо в сумеречный цвет, сядьте на каменные пороги заброшенных домов, уроните руки, опустите головы...» [7, 154]. Упоминание о прокажённых, пустынных переулках, заброшенных очагах, остывшей золе, поросших травой базарных площадях, сумрачных пейзажах – всё это усиливает состояние тревоги и тоски, в котором находится герой. Как бы играя с читателем, автор рисует низкую красную луну на чернильном небе, и на этом фоне – воющего волка. В подтексте данного фрагмента «прочитывается» известный фразеологизм «выть от тоски», и угадывается авторский намёк: от тоски «воет» герой рассказа.

Мотив тоски мотивируется в рассказе жизненными обстоятельствами, в которых находится Игнатъев: болезнью ребенка, ради которого жена бросила работу, а также внутренней раздвоенностью, связанной с тем, что у него, кроме жены, есть ещё и Анастасия. Игнатъев жалеет больного Валерика, жалеет жену, себя, и Анастасию. Таким образом, мотив тоски тесно связан в начале рассказа с мотивом жалости, который усиливается в дальнейшем повествовании, в частности в первой части, а во второй части исчезает, потому что исчезает душа героя, а вместе с ней – и тоска.

Особенностью хронотопа рассказа является соединение разных временных пластов – прошлого и настоящего. В настоящем у Игнатъева – «беленький Валерик – хилый, болезненный росточек, жалкий до спазм – сыпь, железки, тёмные круги под глазами»; в настоящем и его верная жена, а рядом с ней в его душе – «зыбкая, уклончивая Анастасия» [7, 155]. Автор погружает читателя во внутренний мир героя, который поражает своей сумрачностью. Его «видения» сменяют друг друга как кадры хроники. Они объединены общими настроениями, фрагментарны и возникают в сознании героя так, как возникают чудеса в сказках – по мановению волшебной палочки. Однако в рассказе Толстой другие «взмахи» – не доброй волшебницы, а тоски.

Во втором «видении» – вереница кораблей, старые парусники, которые «выходят из гавани неведомо куда», потому что отвязались канаты. Человеческая жизнь часто сравнивается в литературе с кораблём, отплывающим в путь. Данное «видение» не случайно возникает в сознании героя, не случайно он видит, как по каютам спят больные дети. В потоке его мыслей отразилась тревога Игнатьева за маленького, большого сына.

Третья картина пропитана ориентальными и вместе с тем мистическими мотивами. Автор изображает каменистую пустыню, мерно ступающего верблюда. В этой картине много загадочного, вызывающего вопросы. Например, почему иней блестит на холодной скалистой равнине и кем является странный всадник, рот которого «зияет бездонным провалом», «и глубокие скорбные борозды прочертили на щеках тысячелетиями льющияся слезы»? [7, 156]. Мотивы апокалипсиса ощутимы в данном фрагменте, а таинственный всадник воспринимается как символ смерти. Как автор произведения, созданного в стиле постмодернизма, Татьяна Толстая не стремится к созданию чётких определенных картин и образов. Ее описания импрессионистичны, нацелены на создание определенного впечатления.

В последнем, четвёртом «видении», промелькнувшем в сознании героя, присутствуют реминисценции и аллюзии, связанные с повестью Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала». Здесь та же фрагментарность восприятия, что и в предыдущих эпизодах. Анастасия как символ дьявольского искушения и «блуждающие огни над болотной трясиной» стоят рядом, упоминаются в одном предложении. «Жаркий цветок», «красный цветок», который «плавает», «мигает», «вспыхивает», ассоциируется с цветком папоротника в гоголевской повести, который обещает герою исполнение его желаний. Интертекстуальные связи рассматриваемого фрагмента и гоголевского произведения довольно прозрачны, они подчёркиваются автором при помощи отчетливых реминисценций и аллюзий. У Гоголя – «топкие болота»; у Т. Толстой – «болотная трясина», «пружинащие коричневые кочки», туман («белые клубы») мох. У Гоголя «сотни мохнатых рук тянутся к цветку», упоминаются «безобразные чудовища» [3, 47–48]; у Т. Толстой – «мохнатые головы стоят во мху». Рассматриваемый фрагмент объединяет с гоголевским текстом и мотив продажи души (у Гоголя – черту, у Т. Толстой – сатане). В целом же «видение» или сон Игнатьева выполняет в тексте рассказа функцию художественного предварения. Ведь герой гоголевской повести Петрусь Безродный должен принести в жертву кровь младенца – безвинного Ивася. Такого требования нечистой силы. Игнатьев в рассказе Толстой «Чистый лист» тоже принесёт жертву – откажется от самого дорогого, что у него было, в том числе и от собственного сына.

Итак, в первой части рассказа дана его экспозиция. Ведущий мотив данной части – мотив тоски, преследующей Игнатьева, который является, по сути, маргинальным героем. Он одинок, устал от жизни. Его материальные проблемы не акцентируются в рассказе. Однако некоторые детали красноречиво свидетельствуют о том, что они были. Например, автор упоминает о том, что «жена спит под рваным пледом», что герой ходит в шёлковой рубашке «чайного цвета», которую носил ещё его папа. «...Он в ней и женился, и встречал Валерика из роддома» [7, 163], ходил на свидания к Анастасии.

Заявленные вначале произведения мотивы находят развитие в дальнейшем повествовании. Игнатьева продолжает преследовать тоска («то тут, то там выныривала её плоская, тупая головка»), он по-прежнему жалеет жену, рассказывая приятелю, что «она святая», и по-прежнему думает об Анастасии. Упоминание о сказке «Репка» не случайно в рассказе, и не случайно в монологе героя оно соседствует с именем любовницы: «И всё вранье, если уж репка засела – её не вытащишь. Я-то знаю. Анастасия... Звонишь, звонишь – её дома нет» [7, 158]. Ситуация, в которой находится Игнатьев, очерчена чётко. Он стоит перед дилеммой: или верная, но измученная жена, или красивая, но уклончивая Анастасия. Герою трудно сделать выбор, он не хочет и, очевидно, не может отказаться ни от жены, ни от любовницы. Читатель может только догадываться, что он слаб, что у него есть служба, но нет к ней интереса, нет любимого дела, поскольку он не думает и не говорит о нём. А поэтому и тоска его не случайна. Игнатьев осознаёт, что он неудачник.

Т. Толстая создаёт условный текст, рисует условный мир, в котором всё подчиняется законам эстетической игры. Герой рассказа играет в жизнь. Он строит планы, мысленно прорабатывает возможные варианты будущей счастливой жизни: «Анастасию забуду, заработаю кучу денег, выведу Валерочку на юг... Квартиру отремонтирую...» [7, 158]. Однако он понимает, что при достижении всего этого тоска от него не уйдёт, что «живое» будет продолжать мучить его.

В образе Игнатьева Т. Толстая создаёт пародию на романтического героя – одинокого, страдающего, непонятого, сосредоточенного на своём внутреннем мироощущении. Однако герой рассказа живёт в иную эпоху, нежели герои романтических произведений. Это лермонтовский Печорин мог прийти к грустному выводу о том, что у него «душа испорчена светом», что, видно, было ему предназначение высокое, но он не угадал этого предназначения. В контексте романтической эпохи такой герой воспринимался как трагическая личность. В отличие от романтических стра-

дальцев герои рассказа Т. Толстой, в частности, Игнатъев и его приятель, не упоминают о душе. Это слово отсутствует в их лексиконе. Мотив страдания дан в сниженном, пародийном плане. Герой и не помышляет о высококом предназначении. Размышляя о его характере, невольно вспоминаешь вопрос пушкинской Татьяны: «Уж не пародия ли он?». Читатель понимает, что тоска и страдания Игнатъева обусловлены тем, что он не видит выхода из ситуации, которую сам создал. С точки зрения приятеля Игнатъева, он просто «баба»: «Подумаешь, мировой страдалец!»; «Упиваешься своими придуманными мучениями» [7, 158]. Примечательно, что фраза «мировой страдалец» звучит в ироническом контексте. И хотя безымянный приятель героя является носителем обыденного усредненного сознания, его высказывания подтверждают предположение о том, что образ Игнатъева – пародия на романтического героя. Он не может изменить сложившуюся ситуацию (для этого не хватает ни воли, ни решительности), а поэтому ему кажется, что проще изменить себя. Но Игнатъев избирает не путь нравственного самоусовершенствования, который был близок, например, многим толстовским героям. Нет, ему проще избавиться от «живого», то есть души. «Ничего, вот прооперируюсь, – подумал Игнатъев, – куплю машину...» [7, 158]. Здесь ощутима авторская ирония, ведь читатель понимает, что материальные блага не избавляют человека от страданий.

В третьем фрагменте рассказа Игнатъев не случайно становится свидетелем того, как смуглый низенький «человечек» звонил «своей Анастасии», которую звали Раиса, как обещал ей райскую, с его точки зрения, жизнь. «Да ты как сыр <...> в масле будешь жить», «Да у меня вся жилплощадь в коврах!!!» [7, 160–161], – говорил он, а потом вышел из телефонной будки с заплаканными глазами и злым лицом. Но и этот случай не остановил героя. Он принял решение, хотя и не сразу.

Встреча с одноклассником своего приятеля, которому «вырезали» или «вырвали» «её» (читатель давно уже догадался, что речь идёт о душе) как что-то ненужное, мёртвое, послужила толчком к принятию решения. Героя не насторожило то, что из кабинета Н. «вышла заплаканная женщина», ведь его внимание и внимание приятеля было приковано к другому – к золотым авторучкам и дорогому коньяку, к роскоши, которую они увидели там. Мотив богатства усиливается в этой части произведения. Автор даёт понять, что этот мотив в сознании обычного, среднего человека тесно связан с образом преуспевающего мужчины. В искажённом мире герои типа Н. ассоциируются с настоящими мужчинами. Т. Толстая в данном эпизоде представляет ещё один пример пародийного мировосприятия. Но привычный в окружении Игнатъева идеал настоящего мужчины внушается ему и приятелем, и Анастасией, которая пьёт «красное вино» с другими и на которой «красное платье» горит «приворотным цветком». Здесь не случайно символика цвета и упоминание о «приворотном цветке». Все эти детали переключаются с мотивами искушения, с рассматриваемым выше эпизодом из гогаевской повести «Вечер накануне Ивана Купала». «Приворотный цветок» ассоциируется с «приворотным зельем», которое является символом магического влияния на чувства и поступки человека. «Приворотным цветком» для Игнатъева стала Анастасия, которая говорит «бесовские слова» и улыбается «бесовской улыбкой». Она искушает, как бес. Идеалы толпы становятся идеалами для Игнатъева. А чтобы осуществить свою мечту – избавиться от противоречий, «приручить ускользающую Анастасию», спасти Валерика, Игнатъеву нужно «стать богатым, с авторучками». В этом уточнении – «с авторучками» – также сквозит авторская ирония. Ироническую улыбку вызывает и внутренний монолог Игнатъева: «Кто это идёт, стройный, как кедр, крепкий, как сталь, пружинистыми шагами, не знающими постыдных сомнений? Это идет Игнатъев. Путь его прям, заработок высок, взгляд уверен, женщины смотрят ему вслед» [7, 163–164].

В потоке мыслей героя его жена постоянно ассоциируется с чем-то мёртвым. Так, Игнатъев хотел «приласкать пергаментные пряди волос, но рука встретила лишь холод саркофага». Как символ холода и смерти в рассказе несколько раз упоминается «скалистая изморозь, звяканье сбруи одинокого верблюда, озеро, промерзшее до дна», «окоченевший всадник» [7, 164]. Такую же функцию выполняет упоминание о том, что «Осирис молчит» [7, 164]. Заметим, что в египетской мифологии Осирис, бог производительных сил природы, ежегодно умирает и возрождается к новой жизни [6, 267-268]. Ориентальные мотивы присутствуют и в мечтах героя о том, как он, мудрый и совершенный, въедет на белом парадном слоне, в ковровой беседке с цветочными опахалами. Изображая внутренний мир героя, автор не жалеет иронии. Ведь он желает чуда, мгновенного превращения, которое принесло бы ему признание, славу, богатство без приложения всяких усилий. «Чудо» происходит, герой изменяется, но только становится не таким, каким представлял себя в мечтах. Однако этого превращения он не замечает и не понимает. Мгновенное изъятие «Живого» – его души – сделало его тем, кем он должен был стать, учитывая его желания и помыслы.

Автор рассказа свободно играет образами мировой культуры, приглашая читателя к их разгадке. В основе произведения – проблемы духовности и души, распространенный в мировой литературе мотив продажи души дьяволу, сатане, антихристу, нечистой силе, а также связанный с ним мотив метаморфозы. Известно, что подобно Христу, совершающему чудо, Антихрист имити-

рует чюдеса Христа. Так, сатана под видом ассирийца, «Врача Врачей» имитирует действия врача. Ведь настоящий врач лечит и тело, и душу. Ассириец «экстрактирует», то есть удаляет душу. Игнатъева поражает то, что «глаз у него не было, но взгляд был», «из глазниц смотрела бездна», а раз не было глаз – «зеркала души», значит и души не было. Героя поражает синяя борода ассирийца и его шапочка в виде зиккурата. «Какой же он Иванов...», – ужаснулся Игнатъев» [7, 169]. Но было уже поздно. Исчезли его «запоздалые сомнения», а вместе с ними – и «преданная им подруга – тоска». Герой попадает в царство Антихриста – царство морального зла, где, как написано в Библии, «люди будут себялюбивы, сребролюбивы, горды, надменны, злоречивы, непослушны родителям, неблагодарны, нечестивы, немилостивы, неверны слову <...>, наглы, напыщенны, любящие наслаждение больше Бога» [Тимоф. 3, 2–4]. В соответствии со средневековыми представлениями Антихрист – обезьяна Христа, его фальшивый двойник [6, 85]. Врач в рассказе Толстой «Чистый лист» – фальшивый двойник врача. Он надевает перчатки не ради стерильности, а «чтобы не запачкать рук». Он груб со своим пациентом, когда ехидно замечает по поводу его души: «А она у вас, по-вашему, большая?» [7, 172]. Автор рассказа использует общеизвестный мифологический сюжет, значительно модернизируя его.

Рассказ Т. Толстой «Чистый лист» является ярким образцом постмодернистского дискурса со многими присущими ему чертами. Ведь во внутреннем мире героя есть что-то ужасное и необычное, герой ощущает внутреннюю дисгармонию. Т. Толстая подчёркивает условность изображаемого мира, играя с читателем. Мотивы эстетической игры выполняют структурообразующую роль в ее рассказе. Игра с читателем имеет в произведении разные формы проявления, что сказывается в изображении событий на грани реального и ирреального. Автор «играет» пространственными и временными образами, давая возможность свободно переходить из одного времени в другое, актуализировать информацию различного рода, что открывает широкий простор для читательского воображения. Приёмы игры ощутимы в использовании интертекста, мифологем, иронии, в соединении разных стилей. Так, разговорная, сниженная, вульгарная лексика деградировавшего в конце произведения героя – полный контраст по сравнению с той лексикой, которая встречается в его потоке сознания в начале рассказа. Герой играет в жизнь, а эстетическая игра автора с читателем позволяет не только заново воссоздать известные сюжетные мотивы и образы, но и превращает трагедию героя на фарс.

Название рассказа «Чистый лист» актуализирует старый философский спор о том, какими есть ум и душа человека от рождения: *tabula rasa* или не *tabula rasa*? Да, в человеке многое заложено от рождения, но его душа продолжает оставаться полем битвы Бога и Дьявола, Христа и Антихриста. В случае с Игнатъевым в рассказе Т. Толстой победил Антихрист. Содержание рассказа и его проблематика дают основания отнести его к жанру антиутопии.

Список использованных источников

1. Алгунова Ю. В. Малая проза Т. Толстой (проблематика и поэтика). – Дисс. ... к. ф. н. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 2006. [Электронный ресурс] / Ю. В. Алгунова. – Режим доступа: <http://www.disscat.com/content/malaya-proza-t-tolstoi-problematika-i-poetika>
2. Восточнославянская филология. Анализ одного произведения (Рассказ Т. Толстой «Чистый лист»): Сборник научных работ. – Горловка : Изд-во ГГПИИЯ, 2006. – 176 с.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. – Т.1. Вечера на хуторе близ Диканьки / Комментар. А. Чичерина и Н. Степанова / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1984. – 319 с.
4. Даль В. И. Толковый словарь русского языка. Современная версия. – М. : ЗАО ЭКСМО-Пресс, 2000. – 736 с.
5. Люй Цзиюн. Поэтико-философское своеобразие рассказов Татьяны Толстой (на материале сборника «Ночь»). – Дисс. ... к. ф. н. – Тамбов : Тамбовский гос. тех. ун-т, 2005 [Электронный ресурс] / Люй Цзиюн – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/poetiko-filosofskoe-svoeobrazie-rasskazov-tatyany-tolstoy#ixzz3itMRFb4>
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – Т.1. – 671 с.
7. Толстая Т. Чистый лист // Толстая Т. Н. Любишь – не любишь : Рассказы. – М. : Оникс, ОЛМА-ПРЕСС, 1997. – С.154–175.

Анотація. У статті аналізуються особливості поетики оповідання Т.Толстой «Чистый лист». Зокрема, автор зосереджує увагу на поетиці назви твору, особливостях його художньої структури, ролі символіки, інтертекстуальних мотивів, принципах естетичної гри. Оповідання розглядається як зразок постмодерністського дискурсу.

Ключові слова: оповідання, автор, мотив, пародія, прийом гри, постмодерністський дискурс.

Summary. Prose by T.N.Tolstaya is remarkable and peculiar phenomenon of the contemporary literary process. Dissertations by Yu.V.Algunova and LujDziyun, works by N.L. Leyderman, M.N.Lipovetsky, O.Yu.Os'mukhina and other scientists don't solve all the problems, connected with the analysis of her prose. Holistic study of the certain works by the writer also remains actual scientific problem which is hard to settle in one or several researches as texts created by her escape definite interpretation. They are characterized by difficult symbolism, deep subtexts, and variety of intertextual forms.

The aim of this article is to analyze a range of problems and poetics of the short story "BlankPaper" by T.Tolstaya, in particular its philosophical subtext, peculiarities of the artistic structure, leitmotif organization, role of symbols, reminiscences and allusions in its structure, devices of game with the reader and also imagery in revealing of the character's features.

The author of the article proves that the name of the story has philosophical subtext and is associated with philosophic thoughts of J.Locke, I.Kant and American transcendentalists about the question if mind and soul of a man is tabula rasa since its birth.

In the analysis of artistic structure of the story the role of opposition of living and dead is emphasized, as well as the motif of depression that pursues the main character. The peculiarity of the chronotop of T.Tolstaya's short story "BlankPaper" is the joining of different temporal layers – the past, presented in the "visions" of Ignatyev, and the present. "The visions" of the character are fragmentary, pierced with mystic and apocalyptic motifs. There are typological connections traced between motif of devilish temptation in T.Tolstaya's short story "BlankPaper" and Gogol's story "The night before Midsummer Day".

Image of Ignatyev is considered as parody of romantic character. In the base of the story there is widespread in the world literature motif of selling the soul to the devil, Satan, Antichrist, and also another motif connected with it – motif of metamorphosis. The writer uses famous mythological plot, considerably updating it.

The short story by T.Tolstaya's "BlankPaper" is considered as the example of postmodern discourse. It is characterized by motifs of aesthetic game with the reader, usage of symbolism, intertext, mythology, irony, combination of different styles.

Key words: short story, author, motif, parody, devices of game, postmodern discourse.

Отримано: 14.07.2015 р.

УДК 821.161.2

Меншій А.М.

М. КОЦЮБИНСЬКИЙ ТА Р. ІВАНИЧУК: НАРАТИВНА СТРУКТУРА МАЛОЇ ПРОЗИ

Українське літературознавство останніх десятиліть, отримавши вільний доступ до здобутків світової науки, значно розширило методологічні вектори. Серед таких – наратологія, ідеї якої стали активно проникати в українську науку в кін. ХХ ст. Дедалі частіше українські дослідники застосовують наратологічний аналіз текстів, який передбачає комунікативне розуміння природи літератури, тобто авторську стратегію у виборі читача і текстуальних технологій. Це ілюструють монографії Л. Козакової «Наративний дискурс малої прози Олеса Гончара», А. Корольової «Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті», М. Легкого «Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка», Л. Мацевко-Бекерської «Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології», І. Папуші «Modus ropens. Нариси з наратології», М. Ткачука «Наративні моделі українського письменства», О. Ткачука «Наратологічний словник» та «Наративні принципи прози Михайла Яцківа», В. Сірук «Наративні структури в українській новелістиці 80 – 90-х рр. ХХ ст. (Типологія та внутрішні моделі)»; дисертації В. Балдинюк, Л. Деркач, О. Капленко, В. Качмар, Я. Лук'яненко, М. Лучицької, О. Лященко, Т. Мітроусової, О. Папуші, О. Петрусь, М. Руденко, М. Рябченко, С. Сіверської, О. Чумаченко та ін.

Однак, попри наявні дослідження, вивчення наративної структури малої прози М. Коцюбинського та репрезентанта його літературної «школи» Р. Іваничука належить до малоартикульованих і потребує подальшого розгляду, що й зумовлює актуальність пропонованої розвідки. Щоправда, до осмислення цього питання принагідно зверталися Л. Мацевко-Бекерська [13] та Ю. Колядич [8], проте розгляд проблеми саме під таким кутом не входив у коло їхніх наукових пошуків. Тож мета роботи – окреслити наративну структуру новелістики М. Коцюбинського та Р. Іваничука. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: виявити моделі

побудови наративів оповідань та новел згаданих митців; розглянути типи нарації у структурі аналізованих творів.

Перед початком аналізу наративної структури малої прози доречною видається спроба окреслити, бодай пунктирно, проблему творчого впливу М. Коцюбинського на становлення ідіостилю Р. Іваничука. Вже перші рецензенти творчості письменника-початківця помічали сліди його літературного навчання у М. Коцюбинського. Не зрікався свого учнівства і сам Р. Іваничук, виокремлюючи серед своїх літературних вчителів і М. Коцюбинського. Проза автора «Цвіту яблуні» привабила Р. Іваничука тонкими нюансами, імпресіоністичною колористикою, витончено суб'єктивним баченням світу. Присутність М. Коцюбинського відчувається в побудові сюжету і композиції ряду новел Р. Іваничука. Скажімо, «Айна» (1961) тяжіє до циклу оповідань класика з татарського життя: «На камені» (1902) та «В путях шайтана» (1899). Виразний композиційний зв'язок простежується між новелою «Сон» (1911) М. Коцюбинського та новелами «Новорічний келих за щастя» (1960) і «Порвана фотокарточка» (1958) Р. Іваничука. Ю. Кузнецов окреслив у поетиці М. Коцюбинського два типи художніх структур: мозаїчну і кільцеву [11]. Новели Р. Іваничука «Зелений гомін» (1974) та «Новорічний келих за щастя» можна розглядати як такі, що поєднують в собі елементи мозаїчної і кільцевої структур.

Художній світ М. Коцюбинського-психолога близький Р. Іваничукові. Це відчувається і на рівні образів. Серед протагоністів Р. Іваничука найближчими до художніх моделей М. Коцюбинського є, на нашу думку, поет з «Рододендрів» (1960), персонажі-оповідачі новел «Плюшевий ведмедик» (1963), «Порвана фотокарточка», «Відплата» (1963), «Злочин» (1957), «Новорічний келих за щастя», «Тополина заметіль» (1963) тощо. М. Коцюбинський виступив новатором у сфері пейзажної деталі. «Особливо багата, – пише Ю. Кузнецов, – образна палітра письменника у відтворенні квітів... Кожна квітка – не тільки образ, а й у певному смислі характер» [11, 68]. У зв'язку з цим фактом на думку спадають «рослинні» назви Іваничукових новел «Бузьків огонь» (1956), «Не рубайте ясенів» (1959), «Рододендри».

Одним із перших в українській літературі М. Коцюбинський звернувся до жанру поезії в прозі, його цикл «З глибини» (1903) став зразком для інших майстрів слова, зокрема й для Р. Іваничука, адже «Тополина заметіль» своїми інтонаціями нагадує манеру автора «Intermezzo». М. Коцюбинський у новелі «Persona grata» (1908) використав рідкісний і цікавий внутрішній діалогізований монолог, прикметно, що в новелах «Плюшевий ведмедик» та «Байкал» (1975) Р. Іваничук також вміло використовує художні можливості цього літературного прийому. Ю. Колядич цілком слушно виокремила ще одну помітну рису творчості Р. Іваничука, яку він почерпнув зі «школи» М. Коцюбинського, йдеться про гідну пошани здатність оновлюватись, подавати кожен наступний твір формально не схожим на попередній [8, 37].

Певна близькість ідіостилів помітна й на рівні окремих творів. Так новела «Стара хата» (1969) нагадує про автора повісті «Тіні забутих предків» не тільки іменами чугайстра, чорта-арідника, мавки, мольфара, а й тією концепцією минулого, що чинить живий, майже містичний вплив на сучасність. Крім того, ім'я М. Коцюбинського раз-у-раз зринає на сторінках творів Р. Іваничука-мислителя, філософа, публіциста, письменника. Так, літературна робітня М. Коцюбинського привабила письменника-початківця Павла Коструби з оповідання «За конваліями» (1961): «... Коцюбинський, поки сів писати «Тіні забутих предків», жив із чабанами в колибі» [3, 44]. Згадують автора поетичного дивосвіту «Тіней забутих предків» протагоністи оповідання «Росяні доріжки» (1975) [5, 231] та повісті «Як тиха ніч пов'є долину...» (2013) [7].

У своїй роботі ми послуговуємося термінологією, запропонованою Ж. Женеттом: гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації, гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації, гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації, гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації [1]. Доречним видається і звернення до класифікації (використовуємо як синонімічну), виробленої В. Шмідом, відповідно первинний недієгетичний наратор, вторинний недієгетичний наратор, первинний дієгетичний наратор, вторинний дієгетичний наратор [15].

Гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації віднаходимо у текстах і М. Коцюбинського, і Р. Іваничука, відповідно «Посол від чорного царя» (1897), «По-людському» (1900) та «Кинджал» (1952), «Доктор Бровко» (1956), «Відплата», «Сповідь» (1975). Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації згаданих творів переважно підкреслює деяку обмеженість власного знання про описувані події, мотивуючи це обмеження фізичною відсутністю між окремими епізодами. Тому загальне зображення персонажів: Солонини, Карпа, старого чабана Хатима, доктора Бровка, відомого кіноактора Марка, старого друга, зятятого мисливця характеризується фрагментарністю та недовисловленістю. Оскільки центром орієнтації для читача у «фіктивному світі» згаданих художніх творів є судження, оцінки та зауваження оповідача, то можемо говорити про аукторіальний тип наратора [14, 17].

В оповіданні М. Коцюбинського «Посол від чорного царя» (1897) гетеродієгетичний наратор актуалізується з позиції зацікавленого співрозмовника. Емоційну зав'язку історії становить випадкова зустріч оповідача з персонажем. У фікційному світі твору засобами текстового оформлення актуалізується мовленнєва площина героя нарації, причому сам наратор цілковито відсторонюється від тексту персонажа. Це дало підстави Л. Мацевко-Бекерській наголосити на виразній опозиційності текстів наратора і персонажів із притаманними кожному з них формально-змістовими вказівниками [13, 152].

Порівняно з попереднім твором, в оповіданні «По-людському» нарративна стратегія М. Коцюбинського ускладнюється паралельним розгортанням двох викладових площин: мікронарація репрезентує історію персонажа, який, проте, не виявляє жодної активності в сюжеті, а макронарація передусім формує деяке оцінне тло. Фікційний світ читач сприймає з точки зору стороннього по відношенню до безпосередньої історії персонажа-розповідача.

Підкреслено драматична тональність позиціонує гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації в оповіданні «Кинджал». Авторський підзаголовок «Азербайджанська легенда» має стратегічно важливе значення, адже наратор є лише посередником між самими подіями та їх сприйманням адресатами. Присутність експліцитного наратора артикулює зав'язку сюжетного розвитку: «Старий не відповів, але на його обличчі я помітив приховане бажання розповісти, можливо й довгу, та цікаву бувальщину...» [6, 163]. У подальшій своїй презентації дієгетичний простір постає самодостатнім, таким, що вибудовується у сприйнятті читача без втручання будь-яких індиціальних знаків.

Наратор, який засвідчує власну автономність від історії, проте явно виявляє оцінне ставлення до неї, представлений в оповіданні Р. Іваничука «Доктор Бровко». На початку оповідання подається пряма характеристика персонажа, чия життєва історія склала основу для форматування нарративної історії: «Середній на зріст чоловічок, змарнілий, обличчя у зморшках. Сірі, блискучі, немов скляні, очі глянули поверх насунутих на самий кінчик носа окулярів і розгублено всміхнулись» [6, 112]. Особисте знання наратора складається зі спостережень та розмов і свідчить про інтерес до нового знайомого. Перебуваючи поза дієгезисом, наратор водночас заявляє про свою активність як слухача чужої історії. Впродовж розгортання розповідного сюжету, в ході реалізації «тексту в тексті» присутність наратора виявляється лише завдяки зверненню Бровка: «мій друже» [6, 121]. Характерне для гетеродієгетичного наратора відсторонення від зображуваної історії порушується особистим зацікавленням оповідача: «Я пильно глянув на доктора. Його обличчя було дуже бліде, а дивний блиск в очах злякав мене» [6, 122]. Для тематичної та емоційної завершеності переказаної історії доцільним видається фінал оповідання: «Від сусідів дізнався, що доктор помер, і його поховали на міському цвинтарі. Ще й сьогодні можу показати його могилу» [6, 123].

Гетеродієгетичний наратор композиційно структурує екстрадієгетичну ситуацію в оповіданні «Відплата». Передусім важливим видається інтертекстовий елемент – присвята «Інженеру Андрієві Канюзі» [6, 175]. У своїй книзі спогадів «Люлька з червоного дерева» в оповідці «Срібна попільничка» Р. Іваничук щедро ділиться секретами своєї «кунсткамери», зокрема й знайомить читачів із Андрієм Канюгою, зізнається: «...одна пригода, котра трапилася йому в туркестанській пустелі, так мене вразила, що я живцем переніс її в новелу» [2, 16]. Попри це, йдеться передусім про художній текст, оскільки на перший план оповіді виходить не сама подія, вбивство орлиці, а ті враження й переживання, які вона викликала в душі персонажа.

У структурі викладу історії оповідання «Відплата» гетеродієгетичний «я-оповідач» окреслює свою присутність лише на початку твору. Граматична форма 1-ої особи видається важливою для встановлення об'ємного комунікативного дискурсу твору: «Хочеш, я розповім тобі те, чого не знає навіть моя дружина» [4, 34]. Всі перипетії та пов'язані із ними зміни настрою та динаміки викладу відтворюються «старим другом, завзятим мисливцем». Фікційний світ оповідання складає детальна розповідь протагоніста про незвичайну подію з його життя і ті несподівані наслідки, яких він зазнав по її завершенні.

Активний гетеродієгетичний наратор фокусує виклад в оповіданні «Сповідь». Персоналізація наратора виявляється в експозиційній частині: «Мене завжди приємно вражала, а іноді навіть настожувала уважність мого приятеля Марка, відомого кіноактора, до людей. А чи не награна вона?» [5, 127]. Спостереження наратора – єдина риса, яка формалізує його присутність у викладі історії. Наративна стратегія набуває певного спрямування, виклад зосереджується навколо подій, відтворених як реальні. Наратор має цілком визначену роль – слухача, дистанційованого від простору нарації. Двічі наратор наближається до простору описаної ним історії і щоразу підкреслює емоційну рівність та об'єктивованість власного погляду. Рецептивно така манера адресована винятково до компетентності читача, його права незалежно від авторського задуму визначитися в оцінках та сприйнятті твору.

Значна частина новелістики М. Коцюбинського репрезентує інтрадієгетичну ситуацію у фокусі гетеродієгетичного наратора. Зокрема, йдеться про такі тексти, як «Андрій Соловійко,

або Вченіє світ, а невченіє тьма» (1884), «21 грудня на введеніє» (1885), «Харитя» (1891), «Ялинка» (1891), «П'ятизлотник» (1892), «Маленький грішник» (1893), «Ціпов'яз» (1893), «Помстився» (1894), «Хо» (1894), «Пе-коптьор» (1896), «Відьма» (1898), «В путах шайтана», «Лялечка» (1901), «На камені», «Поєдинок» (1902), «У грішний світ» (1904), «Під мінаретами» (1905), «Він іде!» (1906), «Сміх» (1906), «В дорозі» (1907), «Persona grata», «Що записано в книгу життя» (1911), «Сон», «Коні не винні» (1912), «Подарунок на іменини» (1912).

Гетеродієгетичний наратор як центр інтрадієгетичної ситуації є основним типом презентації викладу в малій прозі Р. Іваничука: «Скиба землі» (1954), «Кленовий віночок» (1956), «Прут несе кригу» (1956), «Батько» (1957), «Грицьків Новий рік» (1958), «Зима не вічна» (1958), «На порозі» (1958), «По-братерськи» (1958), «Кому пахне земля» (1959), «Морське око» (1959), «Під склепінням храму» (1959), «Через межу – тільки крок» (1959), «Новорічний келих за щастя», «За конваліями», «Скарб» (1961), «Чужий онук» (1963), «Помста» (1963), «В дорозі» (1964), «Весільна» (1964), «За простибі» (1964), «Побий мене!» (1964), «Дім на горі» (1968), «Стара хата», «Юра Фірман» (1972), «Сива ніч» (1972), «Бузьки на Семеновій хаті» (1973), «Байкал», «Дзвін і тиша» (1975), «Тиша» (1975), «Феномени» (1975), «Несподіване...» (1976), «Одна хлібина на двох» (1980), «Василь Васильович» (1981), «За стіною туману» (1981), «Іван Максимович» (1981), «На перевалі» (1981), «По живлющу воду» (1981), «Сентиментальні мандрівки» (1981), «Тонконогой лошачок» (1981), «Nota bene!» (2000).

У згаданих текстах і М. Коцюбинського, і Р. Іваничука саме «винесення» наратора за межі дієгетичного простору сприяє моделюванню співвідношення самостійності рефлексій тексту із принципово важливими його змістовими чи формальними елементами. У структурі викладу позиція «поза дієгезисом» важлива тим, що читач не потребує синхронізації переконань чи думок розповідача з думками чи настроєм самих персонажів, тому ставлення в процесі читання може довільно змінюватися і набувати самодостатності. З другого боку, відсторонення розповідача від безпосереднього сюжетного розвитку дає йому право на узагальнення, відтворення усіх можливих розгалужень певної ситуації. Наративна історія набуває ознак універсального знання та одночасного перебування наратора не лише «тут – і – тепер» стосовно фікційного світу твору, а й у багатьох місцях («всюди – і – завжди»), що в конкретний момент твору не є актуалізованим. Так стають зрозумілими та доречними відступи та коментарі, авторські характеристики та зауваження. Розповідач своєю одночасною присутністю в різних місцях текстового простору, не порушуючи композиційної стрункості твору, сприяє її логічності та завершеності. Щодо вичерпності психологічного аналізу названих творів М. Коцюбинського та Р. Іваничука, то гетеродієгетична позиція наратора, який не причетний до описуваної ним історії, надає характеристиці внутрішнього світу особистості глибини та переконливості.

Про це свідчать і запропоновані для аналізу тексти. Подієва та психологічна динаміка характеризує оповідання М. Коцюбинського «Він іде!». Авторське позначення жанру (образок), як видається, спрямоване на увиразнення рецептивного простору, оскільки живописна семантика як первісний допоміжний малюнок, виконаний з натури, для майбутнього твору, поєднуючись із літературознавчим розумінням філософського змісту, дає настанову читачеві сподіватися на розлогість початку зображення персонажів. Гетеродієгетичний наратор не лише сам перебуває поза розповідним часопростором, а й позбавляє індивідуальної виразності більшість персонажів твору. Далі імпресіоністично яскравий пейзаж доповнює збірний малюнок емоційно й описово: «Наближався вечір. Сонце росло, палало і тихо спускалося додолу. Червоний туман уставав на заході, і немов криваві примари насувались звідти на місто. Спочатку несміливо, поодиноці, а далі цілими лавами. Безгучною процесією пройшли вони поміж спустілими мурами, лишаючи на камені гарячі червоні сліди та одбиваючи у шибках вікон свої криваві обличчя» [9, 248].

Незважаючи на всі наявні ознаки інтрадієгетичності описаної ситуації, передусім на граматичні вказівники часу та особи, а також стилістичну своєрідність і точність відтворення тексту персонажів, фінальна частина твору змушує інтерпретувати викладовий центр як персонажний. Весь розвиток сюжетної лінії деталізує психологічний стан шохата Абрума і сліпої Естерки, їхні душевні порухи синхронізуються зі змінами кольорів і відтінків навколишнього світу. Подальша розповідь про складний для містечкових євреїв час максимально автопсихологізована, адже деталізуються не лише причини вчинків та думок, а й відтінки ситуативного настрою, уявлені свідомістю картини видінь та асоціацій. Тому впродовж презентації наративної історії і саме завдяки розширенню внутрішнього мовлення та його трансформації у внутрішній монолог читач перебуває у дискурсі гетеродієгетичного викладу. Однак цілісне сприйняття деміургічного та відстороненого від подій фікційного світу твору наратора руйнує постпозиційна частина оповідання. Графічно окреслена багатьма крапками архітектоніка свідчить про розчеплення викладу і введення гетеродієгетичного наратора – не лише джерела знання про обставини

викладеної історії, а й активного її учасника. Таким чином зусилля наратора спрямовані на максимальну об'єктивізацію викладу, що посилювалася упродовж розвитку сюжету артикуляцією голосів кількох другорядних персонажів, які подекуди відкрито полемізували з основним, цілком замінені суб'єктивним контекстом.

Позиція всезнаючого та зацікавленого наратора форматує художній світ оповідання Р. Іваничука «За простибі». Дієгезис має достатньо обмежений хронотоп. Роль гетеродієгетичного наратора зводиться до точної фіксації діалогу Марії та її сусіда Гаврила. Голос Аннички реалізується через виголошення листа. Ілюзію дійсної розмови посилює постійне переривання процесу читання репліками та коментарями його адресата: «І не знаю, що вас там у горах тримає...» Якби то хто знав, дитино, що за сила тримає гуцула в горах...» [5, 109]. Для розвитку наративної історії зайвими видаються усі складові композиційної структури, крім уявно-безпосереднього діалогу. Навіть портрет як вагомий елемент характеротворення в цьому оповіданні набуває винятково оцінного значення: «Марія енергійним змахом зсунула хустку на шию – молочно-біле рідке волосся стягнулося на голові, мов пряжа, і заплелось в худий вергунець вище потилиці – зволожені очі були рішучі» [5, 110]. Також можемо зауважити застосування прийому текстової інтерференції в дещо ускладненій конструкції: текст наратора – лапідарні коментарі, подані старим котом – текст персонажа – розщеплення вимовленого на двох персонажів. Стосовно тексту листа коментарі Марії відіграють роль наративного коментування, однак у цілісній структурі твору самі репліки-відповіді матері логічно довершують викладену історію. Так само подвійно актуалізується інстанція читача – спочатку через безпосереднє звернення Аннички до матері, а загалом через паралелізм коментарів «першого» адресата і наратора для абстрактного читача.

У доробку М. Коцюбинського та Р. Іваничука виокремлюється група текстів, у яких сконцентрованої змісту творів малої форми та зосередження індивідуалізації наративної історії через незначну кількість персонажів дають можливість типологізувати один із варіантів авторської наративної стратегії – втілення у розповідному тексті функції гомодієгетичного наратора, який форматує екстрадієгетичну ситуацію. Це, відповідно, «Дядько та тітка» (1886), «На крилах пісні» (1895), «Для загального добра» (1895), «Як ми їздили до Криниці» (1908), «Дебют» (1909), «Хвала життю» (1912), «На острові» (1913) та «Не рубайте ясенів...», «Рододендри», «Мить краси» (1963), «Плюшевий ведмедик», «Смерть Довбуша» (1964), «Зелений гомін», «Повернення» (1975), «Сліди життя» (1976), «Відплиття на острів Цітеру» (1981). Наратор цих творів виявляється двояко: і як персонаж, і як викладова субстанція, що прагне до максимального відсторонення від безпосередньої події задля створення враження цілковитої об'єктивності розповіді «про себе».

Варіантом екстрадієгетичної наративної ситуації, сфокусованої через сприймання гомодієгетичного наратора є оповідання М. Коцюбинського «Дядько та тітка». Мовленнєвий простір твору становлять переважно внутрішній монолог та невласне пряма мова. Водночас теперішній час презентації нарації сприяє максималізації рецептивного порозуміння. Ілюзія самодостатності фікційного світу, його опосередкованого відображення зацікавленим, причетним до нього наратором, викликає відповідну реакцію читача. Відбувається активний процес «вживання» у художній дискурс, реципієнт мимоволі ототожнює власну оцінку ситуації із позицією наратора.

«Я-розповідь» структурує художній часопростір оповідання М. Коцюбинського «Дебют». Сюжет цього тексту відзначається цікавим форматкуванням, оскільки концентрація смислу своєрідно розподіляється на окремих змістових фрагментах, кожен із яких має власну динаміку саморозвитку і яскраво виражену кульмінаційну точку. З описово-зображального погляду міні-кульмінації мають неоднакове смислотворче значення, однак щоразу фокусуються на якомусь відтінку психологічного стану наратора. Так, частина знайомства пана Віктора з новими господарями максимально драматизується: «Найбільше турбувала мене одежа. Шоколадна, в рогіжку, перероблена з старої панської, купленої на товчку. Вона мала цілком порядний вигляд, тільки на ліктях трохи потерлась. Я чув свої лікті: ось-ось там трісне і вони вилізуть» [10, 17]. Зрештою його розповідь про себе самого сприяє всебічному відтворенню побуту і світосприйняття, манери поведінки членів родини пана Адама. Як зауважила сучасна дослідниця, наративна стратегія автора полягає у тому, щоби яскравими спалахами «вихопити» особистісні реакції і, проектуючи їх через психіку наратора, типологізувати і персоніфікувати. Тому центр викладу є максимально наближеним до часопростору фікційного світу, він ретранслює цілий комплекс традицій, звичної поведінки людей у пізнання читачем [13, 260]. Виразний імпресіоністичний малюнок психологічного стану дійових осіб твору персоніфікує художній часопростір, сприяє вичерпності естетичної комунікації.

Гомодієгетичний наратор форматує екстрадієгетичну ситуацію в оповіданні Р. Іваничука «Плюшевий ведмедик». У тексті відтворено короткий фрагмент життєвої біографії оповідача,

який однаково уважно вслухається у власні переживання і спостерігає за калейдоскопічною зміною обставин фікційного світу довкола себе. Пошуки внутрішнього спокою та потреба впродкувати особистий емоційний простір змушують наратора вирушити на зустріч із колишньою коханою. Таким чином, в експозиційній частині твору текст наратора визначає змістові константи і форматує художній часопростір. Комплекс вказівників планів точки зору мотивує драматизм наративної ситуації і впливає на окреслення читацького горизонту. Подальша презентація логічно продовжує встановлений принцип відтворення реалій фікційного світу, що виявляється у лаконічних фразах персонажів та уривчастому потоці свідомості в тексті наратора.

Історія, екстрадієгетичний простір якої формалізує гомодієгетичний наратор, представлена в оповідання Р. Іваничука «Рододендри». Попри приватність оповіді, читач сприймає її як особисто йому адресовану, завдяки синтаксичній конструкції, апеляцію до адресата: «Дивіться, яке сьогодні сонце!» [6, 3]. Зрозумілим є намагання наратора встановити комунікативне порозуміння з читачем. Окреслення емоційно-психологічного контексту вказує на апеляцію до компетентного сприймання до певної обізнаності читача зі станом самотності: «Я сам! Хочу бути один з собою, хочу надихатися враженнями й не ділитися з ними ні з ким. Хай навіть звинуватять мене в егоїзмі – все одно: тепер я належатиму тільки собі й природі» [6, 3]. Малюнок природи і, зокрема, зображення квітів в оповіданні посилює стан неспокою, шукання та прагнення до невідомої мети. Саме тому презентація нарації є фрагментарною, наповненою авторськими відступами, міфологічними екскурсами та філософськими узагальненнями.

Однією з найприкметніших рис малої прози М. Коцюбинського та Р. Іваничука є концентрація оповідної структури навколо обмеженої кількості персонажів, передусім задля поглибленої психологізації зображення, а також із метою якнайточніше відтворити перипетії становлення душевної біографії особистості в різних обставинах її життя. Яскраво індивідуалізований тип гомодієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації структурує такі твори згаданих митців, як «Цвіт яблуні» (1902), «З глибини», «Невідомий» (1907), «Intermezzo» (1909), «Лист» (1911) та «Бузьків Огонь», «Злочин», «Порвана фотокарточка», «Айна», «Тополина заметіль», «Трамвайна зупинка «Базар» (1975), «Росяні доріжки», «Настуня» (1973), «Погоня за Пегасом» (1997).

Присутність наратора в оповіданні «Лист» як єдиного активного персонажа описуваної ситуації свідчить про форматування гомодієгетичної інтерпретації власної історії оповідача. Самостилізація, характерна для автобіографічного наратора, тут посилюється та ускладнюється, позаяк ситуація постає в уяві наратора двоюко – через спогади про неї у фрагментах подій та осмисленні її саме у момент презентації нарації. Погляд на себе самого фіксує ті риси фізичної сутності людини, які відчужують наратора як суб'єкта викладу від предметного світу усієї історії, створюють враження розповіді з позиції стороннього спостерігача: «Дні минали безрадісно, в'яло і без того тепла, якого я так прагнув зазнати в родині. Щось стало між нами. Я не смів притулитись до материних грудей, обняти сестру. Сонце дратувало мене своїм нахабним світлом, вітер докучно свистів коло вух, земля була гола у лишаях, наче старець у парах...» [10, 237].

Вторинний дієгетичний наратор (за моделлю В. Шміда) в «Погоні за Пегасом» Р. Іваничука впізнається за ототожненим виявом своєї приватної історії з максимальною самопрезентацією та індивідуалізованим утіленням певної емоційності. Фрагмент біографії оповідача сприймається як центр смислотворення оповідання. Саме гомодієгетична конфігурація інтрадієгезису найбільш повно репрезентує авторську інтенційність. Читач мимоволі ототожнює «я-виклад» із голосом автора, тому ілюзія його присутності в нарації посилює комунікативну складову рецепції. Переконалівість викладу полягає у точності подробиць описового плану, а також у намаганні втілити відтінки психологічного стану, зумовлені перебігом його контексту. В аналізованому творі підсвідома емоційність оповідача трансформується у синтезовану її рефлексію, де поєднуються як первинні враження, так і наступні міркування, роздуми та аналіз. Читач «Погоні за Пегасом» зі співавтора наративного дискурсу перетворюється на спостерігача внутрішньої трансформації джерела викладу.

Отже, наративна структура малої прози М. Коцюбинського та Р. Іваничука як репрезентанта його «школи» демонструє продуктивні варіації гетеродієгетичного наратора залежно від проблемно-тематичної спрямованості авторського задуму та комплексу художньо-стильових засобів. Завдяки одночасному дистанціюванню викладового центру від безпосереднього розгортання історії та емоційній включеності його у презентацію досягається рецептивна ілюзія саморозвитку сюжету, читач моделює інтерпретаційний простір з огляду на власний інтелектуально-дієгетичний досвід. Також у доробку письменників представлено різні форми вияву гомодієгетичного наратора: від тяжіння до автобіографізму через свідоме обмеження знання вийти за межі дієгезису.

Список використаних джерел

1. Женетт Ж. Фигуры : В 2 т. / Ж. Женетт. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.; Т. 2 – 472 с.
2. Іваничук Р. Люлька з червоного дерева [Текст] / Р. Іваничук. – Л. : Піраміда, 2009. – 154 с.
3. Іваничук Р. Не рубайте ясенів : оповідання / Р. Іваничук. – К. : Молодь, 1961. – 127 с.
4. Іваничук Р. Одна хлібина на двох : новели про любов / Р. Іваничук. – Л. : Срібне слово, 2004. – 159 с.
5. Іваничук Р. Сиві ночі : повість, новели, мандрівні нотатки / Р. Іваничук. – Л. : Каменярь, 1975. – 239 с.
6. Іваничук Р. Тополина заметіль: новели / Р. Іваничук. – Л. : Каменярь, 1965. 184 с.
7. Іваничук Р. У корчмі Лисого Мацька : [повісті] / Роман Іваничук. – Л. : Срібне слово, 2013. – 174 с.
8. Колядич Ю. Особливості поетики малої прози Романа Іваничука : дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. : 10.01.01 «Українська література»/ Ю. Колядич. – К., 2008. – 187 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. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: проблеми естетики і поетики / Ю. Кузнецов. – К. : Зодіак – ЕКО, 1995. – 304 с.
12. Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Ю. Кузнецов. – К. : Наукова думка, 1989. – 268 с.
13. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології : [монографія] / Л. Мацевко-Бекерська. – Л. : Сплайн, 2008. – 408 с.
14. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН. – 1996. – 320 с.
15. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

***Анотація.** У статті запропоновано спробу осмислення наративної структури малої прози М. Коцюбинського та Р. Іваничука. Встановлено, що у доробку обох митців присутні продуктивні варіації гетеродієгетичного наратора залежно від проблемно-тематичної спрямованості авторського задуму та комплексу художньо-стильових засобів. Також у новелістиці письменників представлено різні форми вияву гомодієгетичного наратора: від тяжіння до автобіографізму через свідоме обмеження знання про ситуацію – до спроб акцентувати певну точку зору на ситуацію, іноді з явним наміром вийти за межі дієгезису.*

***Ключові слова:** наратор, наративна структура, гетеродієгетичний виклад, гомодієгетичний виклад, екстрадієгетична ситуація, інтрадієгетична ситуація.*

***Summary.** In the article it was made an attempt to conceptualize the narrative structure of the short novels by M. Kotsubynskiy and R. Ivanichuk. It was found out that heterodiyehetical narrator in the extradiyehetical situation structures the space of the following texts «Ambassador from the black king», «A dagger», «Doctor Brovko», «Pay-off», «Confession», and he mainly stresses some limits of his own knowledge about the described events, explaining it by the actual absence between certain episodes.*

Mostly the short stories written by M. Kotsubynskiy and R. Ivanichuk expose intradiyehetical situation under heterodiyehetical narrator's eye. Keeping the narrator out of the diyehetical text contributes to the modeling of correlation between the text self-reflection and its important plot and formal elements.

Therefore, the narrative structure of the short story prose by M. Kotsubynskiy and R. Ivanichuk as the representative of his school exhibits the productive variants of the heterodiyehetical narrator depending on the range of problems and topics that authors intended to disclose as well as stylistic devices.

Due to the removal of the narration center from the story development and simultaneously its emotional inclusion in the text, the receptive illusion of the narration self-development is reached. The reader forms the interpretation space according to his personal experience. There are also different forms of homodiyehetical narrator that can be observed in the writers' oeuvre.

***Key words:** narrator, narrative strategy, heterodiyehetical exposition, homodiyehetical exposition, extradiyehetical situation, intradiyehetical situation.*

Отримано: 4.08.2015 р.

ПОЕТИКАЛЬНИЙ КОД РЕАЛІТИ-РОМАНУ ВИЖИВАННЯ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ВИКЛИК СУЧАСНОЇ ПРОЗИ

Романна форма тяжіє до всеохопності дійсності й створення максимально широкого погляду на сучасність, що спричиняє її адаптивність до обставин нових епох. Поле взаємодії літератури та медіа, як визначальної характеристики сучасності, призводить до схрещування жанрів та формування гібридних жанрів (М. Маклюен). Телебачення впливає на літературу і цим самим трансформує літературні жанри на рівні форми, тематичного наповнення, виражальних засобів і, у поодиноких випадках, змінює тип художнього мислення, витворюючи інтермедіальні форми існування літератури.

Реаліті-роман, як новий сучасний різновид романного жанру, що існував у різних національних літературах протягом 2000-х рр. (Росія, Франція, Англія та почасти Україна), з'являється внаслідок взаємодії й дифузії багатьох різнорідних культурних та літературних тенденцій, що свідчить про відкритість жанру і його потенційну здатність до оновлення. Залежно від генології, у реаліті-романі можна виокремити два підтипи: це реаліті-роман виживання, що моделює ситуацію зйомок реаліті-шоу, та автобіографічний реаліті-роман, в якому об'єктом зображення стає життя письменника, а його акцентована відкритість, відвертість і щирість художньої репрезентації досягаються засобами репортажності «на живо». Фокус уваги цієї статті спрямовано на дослідження поетики реаліті-роману виживання.

Реаліті-роман виживання постає продовжувачем експериментів антиутопій ХХ ст., запозичивши, зокрема, з його жанрової парадигми концепт тотального контролю за допомогою теленагляду і супутні йому топоси дому й прозорості, що стають визначальними при моделюванні в тексті ситуації зйомок будь-якого реаліті-шоу. До реаліті-роману виживання, у відповідності з означеними нами критеріями, ми схильні відносити романи «Смерть за склом» Бена Елтона (Великобританія, 2001), «За склом» Мета Ваймена (Великобританія, 2002), «Сірчана кислота» Амелі Нотомб (Бельгія-Франція, 2005), «АНТИ/ФАБРИКА. Flirt-Time. Анатомія одного реаліті-шоу, або Історія про живих людей» Міли Мічевої (Росія, 2006), «Реаліті-шок» Грегуара Ерв'є (Франція, 2006), «Око Каїна» Патріка Бовена (Франція, 2006). Твори «Последний герой в переплете» Сергія Сакіна (Росія, 2002) та «Як вижити в Пащі Біка. Таємниці телешоу "Останній герой"» Івана Любименка (Росія, 2002) ми розглядаємо як приклади реаліті-романів, що формують проміжні ланки між реаліті-романом виживання та автобіографічним романом, оскільки обом властиві ознаки обох жанрових підвидів.

Художній простір реаліті-роману виживання, сюжет якого зазвичай ґрунтується на зйомках певного реаліті-шоу, вибудовується за стереотипними схемами телевізійних аналогів. Так, формат реаліті-шоу, метою якого є пошуки і вибір партнера для «романтичних стосунків», визначив зміст і тематику роману М. Мічевої «АНТИ/ФАБРИКА. Flirt-Time». Про перипетії виживання в екстремальних і екзотичних умовах реаліті-шоу, що є ледь не документальним відображенням «Останнього героя», розповідають тексти С. Сакіна та І. Любименка. Окрема частина романів, маючи за взірць уже класичну схему реаліті-шоу штибу «Великого Брата», ґрунтується на моделюванні соціального експерименту, в якому беруть участь незнайомі між собою люди, що обов'язково належать до різних соціальних прошарків. Цій темі присвячені романи «Смерть за склом» Б. Елтона та (з певними застереженнями) «За склом» М. Ваймена. Окремо варто зазначити, що письменники, відштовхуючись від традиційних концепцій і схем реаліті-шоу і розвиваючи традиції роману-антиутопії, зокрема притаманну йому функцію прогностичного застереження, створюють власні варіанти жорстоких реаліті-шоу. Так, у «Сірчаній кислоті» А. Нотомб йдеться про реаліті-шоу, в якому моделюється ситуація концтабору, в замкненому просторі якого учасників розподіляють на жертв-ув'язнених і наглядачів. У романі «Око Каїна» П. Бовен досліджує можливості реаліті-шоу у жанрі трилеру: 11 учасників опиняються наодинці з маніяком, який нав'язує свої правила поведінки як форми боротьби за життя. Рятуючи і захищаючи себе, персонажі у процесі шоу розкривають свої інтимні та приватні таємниці, виконуючи вимоги маніяка, хоч у фіналі виявляється, що викрадення, залежність від маніяка, жах і страждання, спричинені його діями, були лише спецефектами і елементами телевізійної гри. Описуючи те чи інше реаліті-шоу і передаючи притаманну йому специфічну атмосферу, письменники стикаються з проблемою принципової неможливості втілення у письмовому еквіваленті телевізійної трансляції, причина чого криється у відмінній природі відтворення реальності. Однак реаліті-роман намагається вирішити цю проблему.

Для створення, т. зв. «айдентики» – символічного візуального ряду, крізь який вибудовується образ певного шоу у свідомості глядачів, письменники деталізовано описують заставки і логотипи власних реаліті-шоу. Так, Б. Елтон у «Смерті за склом» змальовує заставку шоу «Під домашнім арештом»:

«Один будинок. Десять претендентів. Тридцять камер. Сорок мікрофонів. Один переможець. Слова хльоскали в екран, наче кулак, що б'є в обличчя.

Сердитий, навіжений рок супроводжував написи у манері постпанківській на фоні зумисне розмитих зображень.

Об'єktiv камери на турелі.

Паркан з колючого дроту.

Гавкаюча собака охорони.

Дівчина, яка знімає бюстгальтер спиною до об'єktivу.

Крупним планом: скосбочений криком люті рот.

Голосніше акорди гітари – і літери все більш ламані. Підтекст очевидний: зануди нехай шукають розваг в іншому місці. Але якщо ви молоді, енергійні і радієте життю, це шоу для вас!

Дев'ять тижднів. Жодних послаблень. Жодних відпусток.

Під домашнім арештом» [7, 21].

Б. Елтон майстерно знаходить літературне втілення телевізійної трансляції. Короткі фрази, кожна з яких починається з нового рядка, створюють враження швидкого монтажу кадрів, що вигулькують на екрані. Особливо згадується і необхідність «крупного плану», і використання курсиву для особливої акцентуації слогану шоу. Вступний ролик передає атмосферу агресії та весільності організаторів у прагненні досягти максимальної ізоляваності учасників від зовнішнього світу (паркан з колючого дроту, зображення камери-спостерігача, рикання собаки, слова, «наче кулак, що б'є в обличчя»). Також присутній образ, який дає натяк і на сексуальну складову передачі (знімання бюстгальтеру). Загальну атмосферу підсилює не тільки рок-музика, а й трансформація літер на екрані, які стають «більш ламаними» і створюють необхідне вираження впливу, оскільки заставка шоу використовує якомога більшу кількість засобів маніпуляції свідомістю глядача-читача, поєднуючи візуальний, музичний і словесний ряди.

Варто зауважити, що Б. Елтон проводить паралель з телевізійним продуктом на ще глибшому поетичально-композиційному рівні. Його реаліті-роман виживання складається з трьох частин, назви яких відтворюють траєкторію телевізійного життя учасників реаліті-шоу – «Номінація» (своєрідне провіщення можливості вигнання, момент очікування лиха), «Виселення» (вигнання з «дому», лихо констатується як факт, що відбувся), «Один переможець» (омріяна мета кожного з учасників, недосяжний ідеал). Перший розділ слугує одночасно і експозицією (знайомство з персонажами і умовами шоу), і зав'язкою, тому що вже відомо про вбивство. Композиція другого розділу побудована за принципом телевізійного відеоряду: зображення сцени вбивства учасниці шоу (візуальний компонент) чергується зі словами свідків. Таким чином фрагментарність монтажного комбінування, телевізійна «нарізка» кадрів у певній послідовності створює і необхідний для реаліті-роману візуальний ряд, і ілюзію динаміки руху телекамери, яка охоплює всі спектри дійсності – від сенсаційного вбивства до людини/учасника шоу. Третій розділ, в якому готується викриття вбивці, формально слугує розв'язкою дії. Глави кожного з розділів містять чітке маркування – котрий за ліком день від початку шоу та точний час. Так, приміром, книга починається з глави «День двадцять дев'яятий. 9.15 ранку». Чітке маркування часу подій дозволяє Б. Елтону здійснити органічну інтеграцію літературного тексту з телевізійною технікою монтажу. Але це знову ж таки не виключає можливості порушення хронології чи лінійного вилаштування подій. Знайомство з учасниками (крупний план) відбувається поступово, у відповідності до послідовності та певного часового ритму, визначеного тим, як співробітники поліції переглядають архівні плівки передач. Наприклад, за главою «День тридцять перший. 3.00 пополудні» слідує глава «День четвертий. 2.10 пополудні». При цьому часто письменник не відводить подіям певного дня окремо позначену главу, а включає події минулого у плин теперішнього, перемежуючи сюжетні лінії та порушуючи послідовність розвитку сюжету. Так формується своєрідна художня реальність роману Б. Елтона, де тема (зображення реаліті-шоу) диктує і відповідні зображальні засоби (інкорпорування прийомів телетрансляції у твір).

У більшості випадків реаліті-роман виживання дається до узагальнень, про що свідчить використання соціально типізованих персонажів і редукування їхніх особистісних рис. Письменники представляють героїв, акцентуючи увагу на їхній професії або суспільному статусі. У реаліті-романі виживання «Око Каїна» П. Бовена учасникам шоу дають колоду карт. На кожній карті написано ім'я, вік та професія учасника. У цьому шоу, на відміну від телевізійних, які насправді повністю ігнорують свій власний заявлений принцип максимальної репрезентативності соціуму, розширюються вікові межі. Як слушно зауважує З. Клох, у телевізійних реаліті-шоу

репрезентативність учасників напрочуд ілюзорна і позірна, оскільки в подібних програмах «учасниками не можуть бути діти та особи похилого віку» [8, 164], так само як «не беруть [до участі в передачах] людей з поганою дикцією і явними дефектами мовлення» [3]. В «Оці Каїна» героями стають 10-річний учень початкової школи і 70-літній пенсіонер. Інші учасники середнього віку – програміст, яхтсмен, домогосподарка, водійка вантажівки, інтерн, що стажується в сфері ортопедичної хірургії, покоївка, манекенниця/топ-модель і головний герой – безробітний. Як і в «Смерті за склом» (актор насправді знімався здебільшого в порнофільмах, кухарчук хоче стати комедіантом), в «Оці Каїна» багато хто з персонажів виходить за межі чітко окреслених рамок свого статусу: пенсіонер виявляється мільйонером, яхтсмен – поліцейським, а безробітний – колишнім талановитим лікарем. Але кожен із них все одно діє згідно з заданою схемою: яким би талановитим не був головний герой, він почувається і поводить як «безробітний. Невдаха. Нікчемний тип. Ось він хто» [1]. Пенсіонер постійно скаржиться на здоров'я, маленького хлопчика захищають, як і годиться у ставленні дорослих щодо дитини, поліцейський починає розслідування і т.д.

У реаліті-романі С. Сакіна «Последний герой в переплете», який ми схильні розглядати як перехідну модель між реаліті-романом виживання і автобіографічним реаліті-романом, теж задіяна подібна схема. На острів потрапляють колишній боєць спецназу, кмітлива топ-модель, студент, українець (сприймається виключно в площині стереотипу «хитрий хохол»), письменник (сам Сакін) та ін. Образи героїв вибудовуються згідно їхньої соціально-професійної репрезентативності. Скажімо, про учасника бойових дій наратор говорить, як про «суворого Воїна, котрий вже пройшов у цьому мізерному житті кризу вогні та води» [6, 29].

У більшості реаліті-романів виживання герої втрачають старі імена, отримують нові яскраві назвиська, нік-нейми, сценічні псевдоніми, які, на думку творців шоу, більше личать телевізійним персонажам, аніж простим людям. Очевидно, що в даному випадку реаліті-роман наслідує телевізійні реаліті-шоу, в яких Маргарита стає Марго, а Деніс – Деном (шоу «За склом»), а також літературні антиутопії, які мають за мету перелом волі героїв і повну підконтрольність, а тому в тотально контролюваному суспільстві зникає потреба в іменах, лишаються лише «нумери», як у «Ми» Є. Замятіна або «Тривалі прогулянки» С. Кінга (під псевдонім Річард Бахман).

У реаліті-романі виживання Б. Елтона «Смерть за склом» присутній прикметний епізод. Письменник описує кілька історій конструювання учасником нового образу в рамках реаліті-шоу. В цьому плані один із найяскравіших персонажів – учень кухаря, «блискучий Джейсон, більш відомий як Джаз: найкрутіший, найкмітливіший, найбільш упевнений у собі, з вічної посмішкою на вустах» [7, 13]. Цей персонаж хоче прославитися своїм гумором і розпочати кар'єру комедіанта. Для цього в чорношкірого кухарчука є все необхідне – нікнейм Джаз, що якнайкраще символізує його харизму, а також вражаюча зовнішність. Але при цьому, коли випадає нагода, він повертається до своєї первинної ідентичності – гнобленого чорношкірого. Коли в зоряному будинку з'являються представники поліції, Джаз іде на кухню і звідти, імітуючи повний спокій, роздає поради: «Він ставив чайник і намагався зберегти ефектну незворушність. “Я молодий, талановитий і чорний, – говорила його розслаблена поза. – Копи щодня ломляться до мене в двері”. Насправді його жодного разу не арештовували. Але вигляд у Джаза був дуже переконливий, і його рейтинг різко злетів угору» [7, 160-161]. Джаз-Джейсон, хоч і конструює свій новий образ у просторі реаліті-шоу, що, в першу чергу, втілюється у відмові від власного первинного імені, однак імпліцитною в ньому лишається його первісна ідентичність, з якою він може і воювати, і яку може експлуатувати за вдалої нагоди.

Крихкість концепту «приватності» у сучасному вимірі втілюється у реаліті-романі виживання через зображення життєвого простору героїв відкритим і незахищеним. Він цілодобово доступний для спостереження не тільки анонімними глядачами, а й різними інкарнаціями Великого Брата. Суть цього ключового топосу реаліті-роману виживання диктує своєрідну кореляцію між концептами «прозорості» і «дзеркальності». Організація простору і прописування правил гри неухильно призводять до поділу героїв на «нас» і «їх» – тих, хто перебуває всередині, замкнений у задзеркаллі, і тих, хто спозирає за ними кризу прозорі стіни і за посередництва телекамер. Це глядачі і організатори шоу.

Реаліті-роман виживання має особливу структуру групування персонажів, що складається з трьох типів. Перший – учасники шоу, що гублять свої старі ідентичності в телевізійній реальності і починають конструювання нових образів. Другий – інкарнації Великого Брата, втілення образу контролера простору, під пильним наглядом та владою якого перебувають учасники. Дистанційований контроль здійснюється за посередництва камер, які у кількох випадках письменники прирівнюють до комах, підкреслюючи огидність того, що відбувається. Приміром, в «Оці Каїна» система спостереження називається «Тарган»: «Справдешні очі-шпигуни, які однаково добре бачать при малому освітленні і в інфрачервоному режимі, які не бояться жодних

змін погоди. <...> величезний монітор у чорному металевому корпусі, обладнаний антенами, справді нагадував гігантську комаху, що причаїлася в темряві». У «Сірчаній кислоті» камери уподібнюються до очей павука [див. 5, 11], що сновігають баракком, в якому перебувають в'язні. Система спостереження символічно прирівнюється до частин тіла всеохопного Великого Брата, образ якого постає в подібні велетенської хтонічної істоти. На відміну від роману Дж. Орвелла «1984», в якому Великий Брат лишився анонімним узагальненим образом, символом тотального контролю суспільства, в реаліті-романі виживання інкарнації Великого Брата мають цілком конкретне втілення. При цьому часто присутні проміжкові ланки ієрархії, тобто тих, хто є виконавцями волі Великого Брата. Хоч і відбувається персоніфікація контролера, однак він тримає дистанцію від учасників, зберігаючи кордони між просторами їхнього існування. В «Оці Каїна» П. Бовена роль контролера спочатку виконує продюсер, потім маніяк, який викрадає учасників шоу і винищує їх один за одним. Однак у фіналі виявляється, що продюсер шоу зберігав контроль за подіями і в цій ситуації. В «Anti/Фабриці» М. Мічевої продюсери також контролюють перебіг шоу.

Третій тип героїв – анонімний натовп глядачів, які під'єднуються до простору, де перебувають учасники, за допомогою телевізійної трансляції. Потік телевізійних образів у даному випадку виступає не тільки продуцентом і медіатором закладених модераторами чи владними структурами смислів, а й засобом подолання межі, що відокремлює телереальність від дійсності глядача. Телевізійна трансляція стає не тільки ключовим фактором об'єднання глобалізованого простору (П. Вірліо), а й формує, за Д. Муррей-Брауном, новий тип свідомості, що існує за принципом: «Дивитися – значить бути». На думку дослідника, «особистість реалізується через знання того, що ми всі бачимо один і той самий образ в один і той самий час» [4]. Завдячуючи цьому, відбувається не тільки інтеграція простору, але й уніфікація свідомості натовпу глядачів, котрі відчують приналежність до одного візуального джерела образів та інформації. Особливої уваги заслуговує категорія часу. З одного боку, час є чітко визначеним. Як у класицистичній драмі, учасники реаліті-шоу мають окреслений простір дому, де мешкатимуть, а також знають точну кількість днів, які у ньому проведуть. Ця визначеність часу підкреслюється, скажімо, в «Смерті за склом» Б. Елтона датуванням кожного розділу, згідно відліку від першого дня «ув'язнення» героїв у телепросторі. Також додається вказівка точного часу, коли відбуваються події.

З іншого боку, час не є суцільним. Він може піддаватися маніпуляції – фрагменти дійсності у кліповому монтажі накладаються один на одного, у відповідності з інтересами творців шоу. Раніше відзнятий фрагмент реальності при монтажі зрощується з відзнятим пізніше матеріалом. Критична налаштованість реаліті-роману стосовно викривлення реальності сучасним телебаченням також стосується й порушення часової послідовності, яка стає простою умовністю в руках монтажера і режисера. Таким чином, час, як і зображувана дійсність, є розірваним на окремі фрагменти. Можна також говорити і про своєрідну спресованість часу в реаліті-романі виживання. Це яскраво показано в «Смерті за склом» Б. Елтона в епізоді з візитом поліції до головного редактора шоу, який зауважує: «Щоб змонтувати вечірню передачу на півгодини, ми двадцять чотири години на добу пишемо матеріал тридцятьма камерами. Сімсот двадцять годин заради тридцяти хвилин ефірного часу» [7, 48]. Відбувається конденсація часу, що відсікає «не рейтингові» події, віддаючи перевагу скандальним, а отже, видовищно-яскравим учинкам персонажів.

Іншою особливістю дійсності, що фіксується телекамерами, є тяжіння до безкінечності. Мить буття і образ телевізійного персонажу, схоплені об'єктивом, стають вічністю. В романі «Номер один» Б. Елтон переконливо демонструє своєрідність виявів приватного життя в добу панування реаліті-шоу. В одному з епізодів донька звертається до своєї матері-транссексуалки (що раніше мала тіло чоловіка рок-зірки), яка перетворила їхнє життя на зйомки реаліті-шоу: «Ми застрягли навічно». Вона звинувачує матір у тому, що їх із сестрою глядачі назавжди запам'ятають розбещеними і неадекватними. Такими, як їх показало шоу. В «Anti/Фабриці» Міли Мічевої знаходимо показову згадку про продюсера Сеню, якому подобалося продовжувати свою юність через стосунки з телезірками, котрі для нього були уособленням вічної молодості.

Як зазначає К. Вульф, «тіло, що стало образом, як образ уникає тілності». Дослідник вказує, що навіть надруковані на папері фотографії змінюють властивості тіла й створюють ілюзію подолання тимчасовості, приналежності часові. Сам медійний характер образів виключає їх із приналежності до певного простору, дозволяє «ввести їх у будь-який просторовий контекст» [2, 196]. Науковець звертає увагу на тяглість такого «опредмечування образів», проводячи паралелі з посмертними масками доби античності, коли відбиток мертвого обличчя на іншому носії зберігався серед живих [див. 2, 195-196]. У контексті реаліті-роману плівка створює ілюзію «позахромотопної» приналежності учасників шоу, чії образи викарбувані на медіаносіях.

Реаліті-роман постає на перехресті різноманітних віань сучасності, перетворюючись на втілення часу, витворюючи химерну інтермедійну романну форму, що існує в площинах між літературою та медіа.

Список використаних джерел

1. Бовен П. Око Каина: [роман][Электронный ресурс] / Патрик Бовен ; [пер. с фр. Т. Источникова]. – М.: Рипол Классик, 2008. – 480 с. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/379788>
2. Вульф К. Антропология: История, культура, философия / Кристоф Вульф ; [пер. с нем. Г. Хайдаровой]. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2007. – 269 с.
3. Гусятинский Е. ТНТ: реалити-шоу – Энциклопедия частной жизни[Электронный ресурс] / Е. Гусятинский, Д. Дондурей, А. Дулерайн, Р. Петренко, Д. Троицкий // Искусство кино. – 2005. – № 4. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/2005/n4-article13.html>
4. Муррей-Браун Дж. Video Ergo Sum / Дж. Муррей-Браун ; [пер. Козак Л.] // Часопис «І». – 2003. – Число 30. – Режим доступа: www.ji.lviv.ua/n30texts/murray-brown.htm
5. Нотомб А. Серная кислота: [роман] / Амели Нотомб // Серная кислота. Дневник ласточки ; [пер. с фр. И. Попов, Н. Попова] – М.: Иностранка, 2008. – 272 с.
6. Сакин С. Последний герой в переплете. Тайны телешоу [роман] / Сергей Сакин. – М., 2002. – 256 с.
7. Элтон Б. Смерть за стеклом: [роман] / Бен Элтон ; [пер. с англ. А. Соколова]. – М.: Иностранка, 2008. – 448 с. – (За иллюминатором)
8. Kloch Z. Reality show i kultura masowa / Z. Kloch // Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 r. – Wrocław, 2006. – 241 s.

Анотація. У статті розглянуто поетикальний код реаліті-роману виживання – літературного феномену, що виник в 2000-х рр. Зокрема йдеться про специфіку хронотопу, персонажну триаду (учасники шоу, їхні наглядачі та телеглядачі), а також наведено приклади уподібнення художнього тексту до телевізійної трансляції.

Ключові слова: реаліті-роман виживання, медіа, хронотоп, персонажна триада.

Summary. The article deals with the issue of poetical code of the Reality-novel. This is a new literary phenomenon that emerged in 2000's in different literatures as a reaction to the global success of reality TV and reality show "Big Brother". The article deals with the specific genre – the survival reality novel.

Survival reality-novel appears to be the follower of the 20th century dystopian experiments. It borrowed, particularly in its genre paradigm, the concept of total TV control that was accompanied by the home topoi and transparency which are crucial in modeling in the text situation of filming any reality show.

To reality novel of survival, according to our criteria, we tend to attribute the following novels: Ben Elton's «Dead Famous» (UK, 2001), Matt Whyman's «Behind the Glass» (UK, 2002), «Acide Sulfurique» by Amélie Nothomb (Belgium – France, 2005), «ANTI / FACTORY. Flirt-Time. Anatomy of a Reality Show, or a History of Living People» by Mila Micheva (Russia, 2006), Grégoire Hervier's «Scream Test» (France, 2006), and «L'Œil de Caine» by Patrick Bauwen (France, 2006). Works by Sergei Sakin «The Last Hero in Interlace» (Russia, 2002) and «How to Survive in the Mouth of the Ox. Secrets of the "Survivor TV Show"» « by Ivan Lyubimenko (Russia, 2002), are considered as examples of reality-novels that form the link between survival and autobiographical novels, as they possess characteristic signs of both sub-genres.

Fictional space of a survival reality-novel story is usually based on the set of a certain reality show, on stereotypical schemes of television analogues. Thus, the format of reality show, which aims to search for and selection of a partner for «romantic relationship», defined the content and theme of Mila Micheva's novel «ANTI / FACTORY. Flirt-Time». Texts created by S. Sakin and I. Lyubymenko are almost reflections of documentary reality-show «The Last Hero», and depict vicissitudes of survival in its extreme and exotic situations.

A separate part of the novels is constructed according to a scheme of classic-style reality show «Big Brother», and is based on modeling social experiment, which involves unfamiliar people who must be strangers in all senses and necessarily belong to different social strata. This theme forms the plot of Ben Elton's «Dead Famous» and Matt Whyman's «Behind the Glass».

We should note that the writers, building on traditional concepts and schemes of reality shows and developing the tradition of dystopian novel, including inherent to it the function of prognostic warning, create their own versions of cruel reality shows.

Thus, in «Acide Sulfurique» Amélie Nothomb depicts a reality show which simulates situation of a concentrated camp where participants are divided into victims, prisoners and guards. Patrick Bauwen in «L'Œil de Caine» explores the possibility of a reality show in the genre of thriller: 11 members find themselves alone with a maniac, which imposes his own rules of behavior as a form of struggle for life. Saving and protecting themselves, the characters in the show reveal their intimate and private secrets,

fulfilling the requirements of a maniac, though in the final it turns out that kidnapping, dependence on maniac horror and suffering caused by his actions were just special effects and elements of the television game.

Describing a particular reality show and transmitting a specific atmosphere characteristic of it, writers face a fundamental problem of failure to embody in a written equivalent of a television broadcast, the cause of which lies in the dissimilar play nature of reality. However, reality novel tries to solve this problem. Aiming to create identity – the symbolic visual range through which a certain image is build up in the minds of the show-viewers, the writers describe detailed screensavers and logos of their own reality show. Due to this, they achieve the integration of space, and also unify the minds of the crowd of spectators, who feel belonging to one source of visual images and information. Thus this article is concentrated on the specificity of time, space and characters in survival reality novels.

Key words: *the survival reality novel, media, time, space, character.*

Отримано: 8.07.2015 р.

УДК 811.161.2+811.161.1+811.111]'373

Moshtak O.V.

THE CORRELATION BETWEEN THE APPRAISAL AND COGNITIVE PROCESS

As an integral part of the cognitive process, the evaluative activities seem significant in view of the fact that they largely determine the intensity of the action of human adaptive mechanisms in his adaptation to the environment, both natural and social. The actualization of appraising activities can be verbal and nonverbal.

Language as a representative system should include the units of nomination of appraising activities and units of its expression or indexing.

In his relation to the world (and to himself in this world) the subject of the appraising action has a range defined by the boundaries of the absolute evaluation predicates “good”–“bad” (axiological appraisal) and “to know”–“to believe” (epistemic evaluation).

The relevance of the research is determined by the importance of the appraising process to ensure all sides of life of the individual and society. In this regard, there is a need of theoretical understanding of the problem of linguistic representation of negative meanings of evaluation.

The person presenting the living matter is different from other objects of ontological world by the ability to learn this world. This duality of human entry into the world determines the particular view of the world [13, 52], which is represented in the form of a specific model, or abstractly detached from the individual knowing it or centered on him. In most cases, this feature is the basis for the formation of the objective and subjective models of the world.

Appraisals are considered as statements about values. The word “value” can be equated with the term “positive value” or “good”. The subject is valuable if it is good, the object of positive interest, aspiration or desire [3, 12]. Value as a moment of practical relations between man and the world can be characterized from a qualitative and quantitative side. According to some definitions values are divided into positive, negative and zero [3; 4, 90]. It is noted that the society in its existence gave rise to the so called term that philosophers tend to call “negative values”, these include: inequality, dishonor, injustice, violation of the law, lack of freedom, and so on [6, 14]. However, we mean not values, but the presence of certain phenomena which acquire negative appraisal in the perception and understanding [4]. Phenomena that contribute to the subject in his life program performing, have a positive value. A negative value is proposed by the phenomena affecting his life and projecting the cause of his death. The traditional use of the word “value” is associated with the idea of something positive. However, the real contradiction of phenomena to human activity requires the introduction of such a thing as a negative appraisal.

Using the concept of a negative appraisal allows us to take into account the fact that such phenomena and processes, like epidemics, accidents, natural disasters, economic crises, and wars are negative factors of destruction and death [4, 91]. So, any phenomenon can be classified as good – that is having a positive value, or evil – that is having the negative value.

Among the infinite variety of natural phenomena surrounding man there are the following that don't interact with the subject, or the correlation is so weak that the value of such objects is zero. They are of neutral value [4, 90].

Thus, the value as a moment of practical interaction between subject and object is equally unthinkable without a subject, as well as without object. Out of the relationship to the human, objects and phenomena of the environment lose their value.

Cognition as a mental process begins with sensations, which add up to create certain representations in perception (in the consciousness) [10]. However, as mentioned before, the cognitive process cannot be simply stated as the adaptation to the conditions of existence involves the appraisal of the perceived environment.

There is also the opposite view that all cognitive activities, and, therefore, linguistic structures transformed by it, can be viewed as appraisal. The realization of the language system is carried out in a speech in such a way that the scope of the speech becomes a field of valuation. The moment of appraisal is in any cognitive act, which is by its nature a fragment of the human mind. Evaluation is the operation of subject's mental activity on the subject of the statements (understanding, generalization, conclusion, evaluation). Thus, the appraisal is everywhere, where the subject of cognition is in contact with objective reality, and where there is a linguistic expression of this process [5, 28]. It is noted that this approach has little heuristic value, since it ignores the fact of the partial coincidence of the category of appraisal and subjectivity [2, 69].

The study confirms that the individual conceptual model of the world (conceptual notion of the world) is developed in the process of human cognition of objective reality reflected by passing the stage of perception and comprehension [8, 9]. Well-known gradual and coherent cognition, inability to perceive the world at once in every aspect make the conditions in which the conceptual model of the world acquires a collective character, based on the corresponding platform of knowledge that is provided with the level of society development, its cultural and moral values and the standard rules of existence in the society [9].

The notions concerning the world can be represented in different forms: verbal (linguistic model of the world), abstract (scientific model of the world) in the form of formulas, tables, schemes and graphs, and can be embodied in music, dance, architecture and painting (cultural model of the world) [13; 1]. It is obvious that language, as an integral component of consciousness and its instrument, is "a medium between the individual and the conceptual model of the world", reflected in the linguistic forms [12, 103]. Language is the means of cognition, allowing to go beyond the empirical experience through the relation of the system of meanings of language units (or their meaning implemented in the speech) to the system of meanings – conceptual system [8, 113-117; 12, 103].

The individual's reflection of the objective reality is the creative process and the presence of "individual or personal in the appraisal contributes to an adequate expression of the subjective relation to the appraised object" [11]. Therefore, the appraisal activities are closely connected with the world view of the individual, his social status, level of his material well-being, as well as a number of individual characteristics (sex, age, occupation, tastes, and talents) [11, 291]. The appraisal is the highest kind of any mental activity – cognitive, creative, and so on, and it plays an important role in the organization of that is diverse components of the overall model of the world [1, 31–32].

Thus, the appraisal as a kind of human activity is directly related to cognitive process. The model of the objective world is created with the help of cognitive-receptive acts, cognitive concepts and propositions. In the act of appraisal the value of things for human life is realized. The appraisal should present an object in its relation to the needs and requirements of the person.

Since a man as a conscious being expects and anticipates an appraisal, it is able to influence and affect his activity, to direct it in one or another direction, increasing or reducing its level. However, the appraisal is carried out on the basis of the results of human activities, including its achievements and failures, strengths and weaknesses, so it must be the result, but not the goal of the activities. In order to achieve a positive appraisal it is necessary to follow the target of one's actions. If the appraisal becomes an individual subject's appraisal which he is reaching without the goal of the action, some disorders may occur [10, 468].

The nature of the appraisal's impact on the human activities depends on his relation to his activities. The motive's impact on the appraisal depends on the nature of the relationship between the subject and environment appraising his activities. The friendly atmosphere allows a person to show his best side, and malevolent one forces people to feel squirm, stiffness and uncertainty. It is important to emphasize that the level of the individual's claims affects the sensitivity to a particular appraisal within the meaningful scope of activities. The nature and level of human claims usually depends on the level of his achievements in this area. As a rule, the higher level of human achievements is, the higher level of his claims becomes. Generalizing, we can conclude that the results of activities change the conditions of the activities. It becomes obvious there is the impact of appraisal factors on the course of actions.

Considering the appraisal as an essence of mental action, it should be noted that the processing of objects' information in the area of real and possible interests of appraisal subject takes place in order to

achieve enough knowledge concerning the object. Since thinking by its nature is evaluative, the mental operations take the form of appraisals. Appraisal is estimation on the qualitative and quantitative characteristics of things and events, but it is not always reliable. In the process of appraisal the subject's knowledge of the object is based on intuition, so the way to obtain this knowledge is enough economical, and the results are very unreliable [7, 7; 4, 91].

The advantage of intuition is the speed of its response to objects and events in the world. Its purpose is to take the appraisal of pragmatic problem solving orientation.

Thus, in the thinking process the appraisal is closely related to intuition. Pragmatic appraisal is carried out in the consciousness through intuition. The intuition correlates with the rational and logical thinking in the field of cognition. The specification of evaluative statements occurs under the influence of such thinking [7, 10; 14].

In the process of cognition of the objective model of the world values are reflected in the form of appraisals – subjective experiences, human ideas about objects / phenomena of the material world, the concepts of the objective existence. Evaluation can be transmitted in the feelings and emotional reactions (admiration, surprise, disgust). The appraising statement is always specific for the conscious appraisal, and its verbal form is suggestion.

Valuable orientation is obviously inherent to perceiving subject and is manifested at the level of instinct. Appraisal is not built over perception, but it is built in it as a full component in the system like “ascertaining of a fact – relation to the fact”.

Thus, we can conclude the following:

1. Appraisal is an integral part of cognition, directly accompanying the statement of the fact of perception.
2. Appraisal defines human relation to the world: its acceptance or rejection. In the latter case, the person either adapts, fitting into the environment, or tries to bring the environment to the desired state.
3. In appraising the object a person starts with the formed ideas about values in general.
4. Appraisal determines the physical and social human behavior.

Список використаних джерел

1. Виноградова Н.Г. Оценочная деятельность индивида в формировании сегментов концептуальной и языковой картины мира / Н.Г. Виноградова // Проблемы межкультурной коммуникации в теории языка и лингводидактике : материалы международной научно-практической конференции, посвященной 70-летию БГПУ. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2003. – С.31–32.
2. Иванов Л.Ю. Текст научной дискуссии : Дейксис и оценка / Л.Ю. Иванов. – М. : НИП, 2003. – 208 с.
3. Ивин А.А. Основание логики оценок / А.А. Ивин. – М. : Изд-во МГУ, 1970. – 230 с.
4. Коваленко Е.В. Аспекты изучения оценки / Е.В. Коваленко // Современные лингвистические теории : проблемы слова, предложения, текста / Вестник ИГЛУ. Серия Лингвистика; под ред. проф. М.В. Малинович. – Иркутск : ИГЛУ, 2006. – №5. – С.87–96.
5. Колшанский Г.В. Паралингвистика / Г.В. Колшанский. – М. : Наука, 1974. – 81 с.
6. Кравченко И.И. Политические и другие социальные ценности / И.И. Кравченко // Вопросы философии. – 2005. – № 2. – С. 3–16.
7. Никитин М.В. Заметки об оценке и оценочных значениях / М.В. Никитин // Studia Linguistica. Когнитивно-прагматические и художественные функции языка – СПб. : Тригон, 2000. – № 9. – С. 7–22.
8. Павиленис Р.И. Проблема смысла : Современный логико-философский анализ языка / Р.И. Павиленис. – М. : Мысль, 1983. – 286 с.
9. Попова З.Д. Языковая и национальная картины мира / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – 2-е изд., исправленное. – Воронеж, 2003. – 59 с.
10. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии : учеб. пособие для вузов / С.Л. Рубинштейн. – СПб. : Питер, 1999. – 705 с.
11. Стефанович М.В. Образования на -LY со значением оценки в английском языке / М.В. Стефанович // Проблемы межкультурной коммуникации в теории языка и лингводидактике : материалы международной научно-практической конференции, посвященной 70-летию БГПУ. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2003. – С. 290–296.
12. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В.Н. Телия / отв. ред. А.А. Уфимцева. – М : Наука, 1986. – 144 с.
13. Трунова О.В. Природа и языковой статус категории модальности (на материале английского языка) : учеб. пособие / О.В. Трунова. – Барнаул-Новосибирск : Изд-во БГПУ, 1991. – 130 с.
14. Hunston S. Evaluation in Text / S. Hunston, G. Thompson. – London : Oxford University Press, 2000. – 225 p.

Анотація. У статті визначаються ресурси актуалізації оцінної діяльності у суб'єкт-об'єктному взаємовідношенні, з'ясовуються принципи взаємозалежності оцінки та цінностей у валентному відношенні. Проаналізовано взаємозв'язок понять "оцінка" та "пізнавальний процес". З'ясовано, що оцінка є невід'ємною частиною пізнання людиною навколишнього світу, безпосередньо супроводжуючи констатацію факту сприйняття, адже саме оцінка визначає відношення людини до оточуючого світу, тобто його сприйняття або неприйняття. Підтверджується, що концептуальна картина світу кожної людини розвивається в процесі пізнання людиною об'єктивної реальності.

Ключові слова: оцінка, пізнавальний процес, об'єктивна картина світу, суб'єктивна картина світу, концептуальна картина світу, цінність, об'єктивна реальність.

Summary. In the article the resources of actualization of appraisal activities in subject-object relations are determined; the principles of correlation between appraisal and values are defined in respect of valence. The value as a moment of practical interaction between subject and object is equally unthinkable without a subject, as well as without object. Out of the relationship to the human, objects and phenomena of the environment lose their value.

The article envisages the correlation between appraisal and cognitive process, as well as different linguists and psychologists' thoughts on the functioning of these aspects. The study confirms that the individual conceptual model of the world (conceptual notion of the world) is developed in the process of human cognition of objective reality reflected by passing the stage of perception and comprehension. The appraisal is the highest kind of any mental activity – cognitive, creative, and so on, and it plays an important role in the organization of that is diverse components of the overall model of the world.

Thus, the appraisal as a kind of human activity is directly related to cognitive process. The model of the objective world is created with the help of cognitive-receptive acts, cognitive concepts and propositions. In the act of appraisal the value of things for human life is realized.

In the process of cognition of the objective model of the world values are reflected in the form of appraisals – subjective experiences, human ideas about objects / phenomena of the material world, the concepts of the objective existence. Emotional conceptualization of reality is directly related to national worldview that leaves its mark on the national character and national temperament.

We came to the conclusion that appraisal is an integral part of cognition, directly accompanying the statement of the fact of perception. Appraisal defines human relation to the world: its acceptance or rejection.

Key words: appraisal, cognitive process, objective model of the world, subjective model of the world, conceptual model of the world, value, objective reality.

Отримано: 2.08.2015 р.

УДК 81'373.2:659.127.2: 615.45

Насакина С.В.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПРАГМАТОНИМОВ В РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТАХ ФАРМАЦЕВТИЧЕСКИХ ПРЕПАРАТОВ

Постановка проблемы. Феномен рекламы является предметом изучения многих научных дисциплин: философии, психологии, социологии, лингвистики и др. В последние годы к ономастическому аспекту рекламы проявляется повышенный интерес, как в теоретическом, так и в практическом плане. Особенность рекламных текстов состоит в высокой степени их прагматичности, поэтому в них, как правило, используются собственные имена, своеобразие которых – в воздействии на сознание массовой аудитории.

Анализ основных исследований и публикаций. Проблематики ономастического аспекта рекламы касались: Ю. В. Грушевская, А. А. Исакова, О. В. Кирпичёва, И. В. Крюкова, С. М. Кудыба, О. С. Фоменко, А. Г. Халатян и др.

Научная новизна исследования состоит в том, что функционирование прагматонимов в рекламных текстах фармацевтических препаратов исследуется впервые.

Целью настоящей статьи – исследовать функциональные особенности прагматонимов в рекламных текстах фармацевтических препаратов. Задачи: 1) проанализировать употребление прагматонимов в рекламных текстах фармацевтических препаратов; 2) выделить наиболее продуктивные функции прагматонимов в исследуемом материале.

Материалом для нашей статьи послужила печатная реклама, размещённая на рекламных листовках, в буклетах и каталогах на украинском, русском и английском языках. Анализу подверглись 460 рекламных текстов.

Изложение основного материала. В ономастике до сих пор не существует единого определения прагматонима. В научных работах можно встретить такие дефиниции как словесный товарный знак, прагмоним, товарный знак, торговая марка. Долгое время исследователи считали, что прагматоним – это апеллятив. Определение лингвистического статуса прагматонимов можно разделить на три основных направления: 1) признание словесных товарных знаков именами собственными (Д. Г. Бучко; Ю. В. Грушевская, А. А. Исакова, И. В. Крюкова, О. В. Кирпичева, М. М. Торчинский); 2) отнесение словесных товарных знаков к именам нарицательным (Ю. А. Карпенко, А. В. Суперанская); 3) выделение словесного товарного знака в пограничную область между термином и именем собственным (Р. С. Гиляревский, В. М. Лейчик). Заметим, что говоря о товарных знаках, А. В. Суперанская, по своим лексическим характеристикам относит их к номенам и сортовым и фирменным названиям [6, 211], однако позже исследователь признаёт за словесными товарными знаками статус искомого имени собственного. Мы придерживаемся первого подхода, согласно которому прагматонимы относятся к именам собственным.

В нашей работе мы будем опираться на определение Н. В. Подольской, согласно которому прагматонимы – собственные имена тех объектов, которые имеют денотаты в прагматической сфере деятельности, связанной с практикой [10, 110], но с уточнением М. Н. Торчинского, согласно которому к прагматонимам относятся архитектуронимы – собственные имена сооружений [7, 114], хрематонимы – собственные имена уникальных предметов материальной культуры, произведенного или добытого руками человека [10, 146], порейонимы – собственные имена транспортных средств и товаронимы – собственные имена серийных товаров, предназначенных для продажи [7, 114].

На наш взгляд, в рекламных текстах фармацевтических препаратов используются 3 группы прагматонимов: 1) фармационимы – имена собственные фармацевтических учреждений, например, аптек [7, 119], 2) хрематонимы, 3) товаронимы. На наш взгляд, для того, чтобы выделить собственные имена фармацевтических препаратов, необходимо третьей группе дать название фармаконим, под которым в рекламных текстах фармацевтических препаратов мы понимаем названия фармацевтических препаратов [4, 95]. Поскольку ономастическая терминология «основывалась на греческом названии» [5, 10], то согласно «Древнегреческо-русскому словарю», в котором слово «лекарство» – *фармакос* [9, 1715], мы определяем название фармацевтического препарата как фармаконим. Заметим, что фармаконим является подвидом товаронима, то есть эти два онима находятся в гипо-гиперонимических отношениях.

Фармаконимы рекламных текстов фармацевтических препаратов представляют собой оригинальные, часто искусственно созданные слова и словосочетания. Для них характерно использование композитов, многокомпонентных словосочетаний и предложений, сочетаний с буквенными и числовыми индексами. Например, *Magvim B6* состоит из названий двух элементов: *магния* и *витамина B6*. Подчеркнём, что фармаконимы такого типа можно встретить в рекламных текстах фармацевтических препаратов в разных странах, например: *ViaTromb* (Болгария), *Venopinon* (Франция), *Allergin* (Германия), *Neo-Angin* (Германия). Пример фармаконима с названием *Allergin* для людей, больных аллергией, понятен во всём мире, также как и фармаконимы, в которых присутствует часть слова *вена* и *тромб*.

Мы выделяем фармаконимы коммерческие, то есть созданные для названия реального лекарства, и фармаконимы искусственные, созданные, например, писателями-фантастами. Так, искусственными фармаконимами является лекарство *Анти-герасон*, останавливающее старение человека, в рассказе американского писателя Курта Воннегута-младшего «Завтра, послезавтра и всегда», средство *Макропулоса* из пьесы Карела Чапека «Средство Макропулоса».

Функцией имени, по определению «Словаря украинской ономастической терминологии», называется исполнение определённой роли, соответствующего предназначения имени собственного в речи [8, с. 187]. Заметим, что при наличии множества мнений относительно функций имён собственных, основной лексической функцией признана номинативная функция (функция номинации) [1, 234; 6, 276]. Номинативная функция фармаконима в нашем понимании состоит в наименовании рекламируемого препарата, при этом фармаконим выделяют рекламируемый препарат из ряда аналогичных, например:

Йодомарин: *Щодня потрібен для життя.*

В фармакониме *Йодомарин* первая часть слова включает название химического элемента, поэтому мы понимаем, что лекарство содержит данный элемент и предназначено для определённой группы людей. В следующем примере включение фармационима, выполняющего номинативную функцию, сужает круг поиска нужного фармацевтического препарата названием сети аптек, что помогает адресату быстрее приобрести товар, например:

Где купить продукты Aprivita? – «Аптека ОЛФА» (Киев, пр. Героев Сталинграда 8, корп. 4а).

Включение имени известного голландского художника Рембрандта Харменса ван Рейна в следующем примере используется с целью выделения рекламируемого средства среди остальных, при этом фармаконим также выполняет номинативную функцию, например:

Talk is cheap. Only Oral-B Rembrandt Plus toothpaste has a patented Citroxain based formula that removes surface stains.

Если при создании фармаконима удаётся задействовать эмоции адресата, то формируется заданная реакция на рекламируемый препарат, например:

Сонмил: *Вы будете спать, как младенец! Доступное безрецептурное снотворное средство с успокаивающим эффектом*

В вышеприведенном примере фармаконим подсказывает какое действие окажет данное лекарство, при этом он выполняет эмоционально-экспрессивную функцию. Уместно будет привести слова немецкого мыслителя XV века Николая Кузанского о том, что люди вглядываются в смыслы названий, «как если бы имя было точным изображением вещи» [3, 400]. Легкое запоминание прагматонимов в рекламе влияет на бессознательное позитивное восприятие рекламной информации, отсутствие критического осмысления содержания рекламного текста. Такие прагматонимы формируют определенное отношение адресата к содержанию рекламного текста, что в свою очередь, способствует реализации эмоционально-экспрессивной функции прагматонима, например:

Боботик: *Щоб не болів животики!*

Эмоционально-экспрессивную функцию выполняют, прежде всего, онимы со звуковой экспрессией, которые могут (зачастую неосознанно) вызывать положительные или отрицательные ассоциации, например:

For gentle, effective overnight relief of constipation

Ex-Lax

Senna Pills (Sennosides)

Можно предположить, что в названии лекарства используются сокращения от двух слов *exact* «верный, точный» и *laxative* «слабительное», что для целевой аудитории может служить сигналом при выборе фармацевтического препарата.

Хремадонимы помимо эмоционально-экспрессивной функции выполняют также апеллятивно-коммуникативную функцию, прибавляя значимости рекламному тексту, например:

Аргедин: *Призёр Золотая корона качества Лондон 2002*

По мнению исследователей, «апелляцией к разуму являются и перечисление всевозможных регалий, званий, дипломов» [2, 65], например:

Допоможе Серміон голові задати тон. Препарат Року 2012

С помощью хремадонимов в рекламных текстах фармацевтических препаратов рекламисты стараются убедить адресат в уникальности препарата, например:

WINOmega-3complex. *WIN holds the prestigious approval from the NSF Certified for Sport Program*

Фармаконимы, помогая адресату в выборе лекарства, выполняют информационно-рекламную функцию, например:

Гриппостад: *Швидка допомога при застуді та грипі.*

Информационно-рекламная функция фармаконима направлена на создание положительного образа рекламируемого препарата, с целью побудить у адресата желание его приобрести, например:

Ангиноваг -- ангине враг.

В следующем примере само название **4Head** функционирует одновременно как информация (лекарство, предназначено для устранения головных болей), как реклама, поскольку такой говорящий «фармаконим», уже указывает на действие препарата, например:

Effective headache relief: 4Head.

Группа фармадонимов немногочисленна, однако мы решили включить некоторые примеры их употребления, чтобы показать разнообразие прагматонимов в исследуемом материале, например:

AND. Тонометр: *Це бажано мати в кожній родині. («Аптека Гаєвського», ТЦ Вузовський).*

Фармадоним **Аптека Гаєвського** в вышеприведенном примере, кроме номинативной, выполняет также и информационно-рекламную функцию.

Выводы. Проанализированный материал свидетельствует о том, что прагматонимы являются неотъемлемыми компонентами рекламных текстов фармацевтических препаратов. Данный разряд собственных имён не только информирует, но и апеллирует к чувствам и эмоциям адресата, выступая в качестве эффективного средства речевого воздействия в рекламе. Прагматонимы

выполняют номинативную, эмоционально-экспрессивную, информационно-рекламную и апеллятивно-коммуникативную функции. В силу выполняемых функций прагматонимы обладают знаковым характером.

Перспективами дальнейшего исследования могут стать сравнительные исследования прагматонимов в рекламных текстах фармацевтических препаратов на материале германских и славянских языков.

Список использованных источников

1. Карпенко Ю. А. Специфика имени собственного в языке и речи / Ю. А. Карпенко // Литературна ономастика: Збірник статей. – Одеса: Астропринт, 2008. – С. 221–235.
2. Клушина Н. И. Реклама, которая лечит? / Н. И. Клушина // Русская речь. – 2004. – № 1. – С. 64–67.
3. Кузанский Н. Сочинения: в 2 т. / Николай Кузанский. – М. : Мысль, 1980. –Т. 2. – 471 с.
4. Насакіна С. В. Структура та функціональне навантаження власних назв у рекламних текстах фармацевтичних препаратів: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.15 / Насакіна Світлана Вікторівна. – Одеса, 2014. – 207 с.
5. Німчук В. В. Українська ономастична комісія: сьогоднішня і перспективи / В. В. Німчук // Повідомлення Української ономастичної комісії. – 2012. – Вип. 1 (16). – С. 6–13.
6. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / А. В. Суперанская. – М. : Наука, 1973. – 368 с.
7. Торчинський М. М. Структура, типологія і функціонування онімної лексики української мови: дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.01 / Михайло Миколайович Торчинський. – К., 2010. – 502 с.
8. Бучко Дмитро, Ткачова Наталія. Словник української ономастичної термінології / [уклад. Бучко Д. Г., Ткачова Н. В.]. – Х. : Ранок-НТ, 2012. – 256 с.
9. Древнегреческо-русский словарь / [состав. И. Х. Дворецкий]. – М. : Гос. изд-во ин. и нац. словарей, 1958. – 1904 с.
10. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / [ответств. редак. А.В. Суперанская]. – 2-изд. – М. : Наука, 1988. – 170 с.

Анотація. У статті розглянуто функціонування прагматонімів у рекламних текстах фармацевтичних препаратів. Досліджено потенціал прагматонімів як вагомих одиниць, що надають рекламному тексту додаткової емоційності, сприяють продуктивному викладу інформації та додають йому креативності.

Ключові слова: прагматонім, фармацевтичні препарати, рекламні тексти, власні назви, фармаконім.

Summary. The article is devoted to the functioning of pragmatonyms in pharmaceuticals advertising texts. It is defined the role the proper names in the pharmaceuticals advertising texts. The research is carried out on the material of the Ukrainian, Russian and English printed pharmaceuticals advertising texts. The purpose of the article is the research of the pragmatonyms functioning in pharmaceuticals advertising texts. The tasks are the analysis of the pragmatonyms usage in pharmaceuticals advertising texts and the describing of pragmatonyms functions in the material under study. The formulation of the notion “pragmatonym” is defined. The article analyzes scientific approaches to the definition of the notion “pragmatonym”. It is shown that the notion “pragmatonym” is polyaspecting in its formulation. The definition of notion “pharmakonim” is suggested by the author. Moreover, special attention has been focused on the pragmatonyms typology. The author specifies what kinds of pragmatonyms exit in pharmaceuticals advertising texts and how they are used. Each type of pragmatonyms is illustrated by concrete example of the Ukrainian, Russian and English pharmaceuticals advertising texts. It is found similarities in the pharmaceuticals advertising texts in Ukrainian, Russian and English languages. It is shown the characteristic of pragmatonyms in pharmaceuticals advertising texts and it is proved that pragmatonyms serve as the additional source of information and advertising, they promote disclosure of advertising text’s ideas. The article introduces a classification of functions performed by pragmatonyms in pharmaceuticals advertising texts. It is eliminated nominative, information and advertising, emotional-expressive, appellative and communicative functions. The conclusion can be made that pragmatonyms correspond to certain tasks of pharmaceuticals advertising texts.

Key words: pragmatonym, pharmaceuticals, advertising texts, proper names, pharmakonim.

Отримано: 8.08.2015 р.

ИМЕННОЕ СКАЗУЕМОЕ В РОМАНЕ А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

Любое художественное произведение содержит первоэлементы, более или менее весомые в структурном и семантическом плане. Художественное пространство текста может успешно и плодотворно познаваться через его составляющие и их взаимодействие, даже если своеобразие компонентов, не обладающих ярко выраженными стилистическими потенциями, непосредственно не бросается в глаза. Всё же именно в тексте элементы всех уровней языка/речи в полной мере реализуют свой структурно-функциональный и художественный потенциал. Современные успехи в интеграции филологического знания позволяют углубить понимание взаимодействия формы и содержания, рассматривать компоненты и категории художественного текста, по образному выражению акад. Н.М. Шанского, под лингвистическим микроскопом [8]. Сложился современный подход к анализу единиц художественного текста, базирующийся на синтезе традиционных лингвистических приёмов и методов исследования идиостиля писателя. В то же время в лингвистической поэтике, несмотря на то, что изучению языковых средств в художественных текстах и в идиостиле писателя посвящены серьёзные работы (В.В. Виноградова, Г.О. Винокура, Д.Н. Шмелёва, В.П. Григорьева, И.Р. Гальперина и др.), всё ещё остаётся малоизученной и актуальной проблема текстообразующих возможностей единиц разных языковых уровней. В полной мере это касается и единиц синтаксиса: целесообразно соотнести их предложенческие функциональные способности с художественным шифром текста. Особенности авторского идиостиля проявляются на всех языковых уровнях, включая синтаксический. Проникновение в пласты текста, сбор соответствующего материала может привести к предположению, а далее – к выводам о специфике (если она существует) функционирования той или иной конструкции (имеем в виду при этом центральное положение предложения в системе синтаксиса).

В данной статье предпринимается попытка рассмотреть сочетание языковых аспектов синтаксиса с речевыми (на материале романа А. Белого «Петербург», а именно на извлечённых из текста при сплошной выборке именных сказуемых). При этом целью работы является анализ именного сказуемого – как одного из типов сказуемого, а также как потенциально текстообразующего элемента. Конструкция относится к широко употребительным в романе и может быть подвергнута классификационному описанию. Учитывая системную комплиментарность синтаксиса, уместным станет синтезированный подход к изучаемому грамматическому феномену, поэтому естественным будет проникновение в механизм сборки составного именного сказуемого и учёт лексико-грамматических качеств его строевых компонентов. В любом случае словоформа в её синтаксическом использовании наращивает определённое синтаксическое значение. В то же время прецедент неоднословной формы как минимальной синтактико-семантической единицы языка, несущей обобщённый категориальный смысл и характеризующейся взаимодействием морфологических, семантических и функциональных признаков [2, 4] учитывает семантический и синтаксический потенциал формы, то есть особенности её функционирования в синтаксических построениях.

Составное глагольное сказуемое находится на пересечении двух разнородных оппозиций: по способу раздельно/слитно выражать значение оно противостоит простому глагольному, а по морфологическому выражению присвязочного компонента – именному. Составное же именное сказуемое противостоит лишь глагольному сказуемому: реализуется только оппозиция по морфологическому способу выражения, а соотношение с простым членом оппозиции системно, но существует как чисто условное: такой тип сказуемого принципиально отсутствует в парадигме. Напр.: *Невский Проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он – европейский проспект; всякий же европейский проспект есть не просто проспект, а (как я уже сказал) проспект европейский, потому что... да...*

Потому что Невский Проспект – прямолинейный проспект. [1, 9].

В любом составном сказуемом сосуществуют две части, что однако не ведёт к избыточности – ни к семантической, ни к функциональной. Каждый компонент составного именного сказуемого нуждается в другом и дополняет его, модифицируя свои свойства и образуя один член предложения (даже если связка не выражена материально). В этом заключается аналитизм неоднословного члена предложения. Следует обратить внимание на то, что бинарность конструкции предопределила два тесно связанных между собой направления в изучении именного сказуемого: описание особенностей 1) связки (свойства, семантика, роль в предложении, функция в конструкции составного сказуемого, типология); 2) присвязочного компонента (семантические, морфологические конструктивные, функциональные характеристики, статус в конструкции сказуемого).

Составное сказуемое, какого бы морфологического типа они ни было, принципиально представляет собой конструкцию определённого состава: основная часть дополняется вспомогательной частью, в этом построении урегулированы и уравновешены роли компонентов члена предложения, соединение которых модифицирует и распределяет лексическое и грамматическое начало.

При исследовании компонентов составного сказуемого именного типа может быть сделано уточнение относительно того, что выступает в качестве вспомогательной части и каково материальное выражение основной части. Свойства цельного словосочетания, присущие составному глагольному сказуемому, не реализуются в составном именном, т.к. вспомогательная часть не является самостоятельным словом, способным формировать словосочетание (отметим, что неслучайно она называется именно связкой, т.е. терминология точна в констатации её роли). Итак, вспомогательную роль выполняет глагол-связка, а присвязочный именной компонент (иногда он по сути условно именной) представлен любой словоформой, кроме инфинитива.

Далее логично углубиться в компоненты сказуемого: описать и дифференцировать связки, а также уделить внимание форме и функции присвязочного компонента. Разделение функций компонентов отражается прежде всего в распределении ролей составляющих в выражении лексического и грамматического значения этого главного члена предложения.

Если связка в какой-то мере ещё может соперничать с присвязочным компонентом в выражении лексического значения, то выражение грамматического значения – это полностью прерогатива связок, которые обеспечивают сказуемое грамматически в категориях наклонения, времени, лица (в то же время по способности в той или иной мере удерживать и манифестировать лексическое значение и их реальной грамматизации происходит разделение связок на типы). Углубление в формальные характеристики сказуемого требует подробной классификации обоих компонентов, однако размер и жанр данного исследования позволяют остановиться лишь на одном аспекте, поэтому представим здесь лишь некоторые характеристики присвязочного компонента.

Семантика именной части составного именного сказуемого разнообразна по формальному выражению и значению. Исчерпывающая характеристика этой части конструкции возможна в каждом конкретном случае лишь при условии её подробного и многоаспектного описания в структурно-семантическом разрезе, например, с учётом структурной схемы предложения (по крайней мере требуется знать, односоставное или двусоставное предложение обслуживает сказуемое). С другой стороны, при описании предмета изучения исходной точкой может быть и морфологическое наполнение его вещественной (присвязочной) части. «Действительно, формы морфологических категорий (хотя и не всех) в предложениях на основе синтаксической связи передают ту или иную семантику, которую соответственно и можно назвать синтаксической семантикой» [5, 51]. Таким образом, располагаясь в особом поле встречно направленных параметров, составное именное сказуемое проявляет себя как многомерный предмет и требует послойного истолкования.

Так, семантику этого члена предложения даже в самом общем виде не удаётся интерпретировать однозначно: в ней прямо или косвенно отражается факт корреляции сказуемого с подлежащим (если предложение двусоставное) или принципиального отсутствия подлежащего (в односоставном предложении).

В двусоставном предложении через составное именное сказуемое, как правило, выражается общее значение пассивного признака, которое проявляется в различных частных значениях. В плане качественных значений предикцируемый признак у сказуемого имеет определённое сходство с атрибутивным признаком определения, хотя и жёстко ориентируется на подлежащее, характеризует его каким-либо образом и разворачивается непосредственно в предложении. Ср.: <...> *Рука ледяная манила; позади него – в неизмеримости убегали века; впереди – ледяная рука открывала: неизмеримости; неизмеримости полетели навстречу. Рука ледяная!* [1, 410]. Атрибутивный определитель *ледяная (рука)* воспринимается как двойственный: он мыслится как существительный, но абстрактный признак, независимый, неотъемлемый от предмета характеристики (эти непредикативные формы принимают участие в построении словосочетания); сказуемое существует для называния свойства самого по себе, признака временного, непостоянного (при помощи связок участвует в конструировании предложения: *Рука ледяная!*). В некоторых случаях сказуемое раскрывает свои способности в обозначении физиологического или психологического состояния лица, названного подлежащим (существительное с разнообразным значением или личное местоимение): <...> *Аполлон Аполлонович оказался в синей броне* <...> [1, 139]; *Он был своей собственной тенью*. [1, 28]. В то же время составное именное сказуемое идеально подходит для выражения семантики тождества: *Бомба – быстрое расширение газов*...[1, 227]; *¹И одна убежавшая мысль была мыслью о том, ²что незнакомец существует действительно, ³мысль убежала обратно в сенаторский мозг*. [1, 27]; *быстрое расширение газов, была мыслью* – составные именные сказуемые (последнее, со своеобразным повтором, необычайно характерно для исследуемого текста).

В односоставном предложении данное сказуемое мало ограничено конструктивными обязательствами по отношению к подлежащему, однако вполне определённо можно говорить о его семантике: формируя в качестве основы односоставное безличное предложение, сказуемое передаёт широкое значение состояния кого-либо или чего-либо (физиологическое или психологическое, физическое или внутреннее состояние человека, состояние человека, обусловленное отсутствием чего-то, действительное состояние природы, действие-состояние стихии). Напр.: *‘Эта последняя фраза, как и превращение Шишнарфиева в Шишнарфнэ, опять что-то сонно напомнили: было мерзко, тоскливо, томительно.* [1, 292].

В тексте романа А.Белого «Петербург» присвязочные компоненты представлены богато и разнообразно – как с точки зрения семантических оттенков, так и в плане формального выражения. В то же время наполнение этих компонентов вполне соответствует традиционным воззрениям на их типы и виды. Нам остаётся лишь иллюстрировать рубрики материалом из романа, акцентируя внимание на необычных конструкциях и оттенках семантики. Уточнения требуют лишь одна позиция – связанная с инфинитивом: в некоторых источниках «с именным сказуемым сближается инфинитив, употребляемый при подлежащем, выраженным либо тоже инфинитивом, либо отвлечённым существительным» [7, 101] (этот вопрос требует отдельного освещения).

Укажем также на такую конструктивную особенность именной части сказуемого: по структуре различаются именная часть, представленная 1) отдельным словом, при этом фразеологизм равен слову (*Я – провокатор.* [1, 91]; *А что, Семёныч, скажите: арбуз – ягода?* [1, 408]) и 2) сочетанием слов (*Николай Аполлонович был бледней полотна.* [1, 186]; *Потому что Невский Проспект – прямолинейный проспект.* [1, 9]). Другая структурная особенность: присвязочным компонентом выступают изменяемые (существительное, прилагательное, числительное, местоимение), то неизменяемые (категория состояния, наречие, деепричастие, инфинитив) формы именной части.

Имя прилагательное – краткое или полное: <...> *А в обычные времена Аполлон Аполлонович был с лакеями до обидности отменно вежливи и чопорен (за исключением шуток).* [1, 399]; в том числе в сравнительной форме: <...> *Каменные сенаторские глаза, окружённые чёрно-зелёным провалом, в минуты усталости казались синей и громадней.* [1, 13].

Имя существительное (в именительном или косвенном падеже): *Туда пролетели дракончики, что были расшиты на переливном халате (ведь халат-то стал щелью); в глубине мерцали там звёздочками... [1, 237]; <...> *Разорвутся сердца: самая разорвётся планета; и всё станет газом* <...> [1, 402]; *Арбуз, ваше высокопревосходительство, не ягода вовсе, а – овощ.* [1, 408].*

Причастие (страдательное) – краткое или полное: <...> *Любопытнее всего, что с колена ноги, на которую он прихрамывал, сукно было содрано* <...> [1, 393]; *Туда пролетели дракончики, что были расшиты на переливном халате* <...> [1, 237]; <...> *И – трепался лоскут, был приподнят студенческий сюртучок под накидкой, горбя спину и грудь; между целою и оторванной сюртучною фалдой пляшущий хлястик выдавался наружу* <...> [1, 393]; <...> *его поразило, что стол был не заперт; выдавался предательски ящик; он был полувывдвинут* <...> [1, 393]; *Коленька стал как-то скрытен...* [1, 402]; *И конвертики разрывались: за конвертом конверт; обыкновенный, почтовый – марка наклеена косо, неразборчивый почерк.* [1, 16].

Слова категории состояния: <...> *Ему стало тошно от ужаса* <...> [1, 183]; *Крайне, крайне печально: моё поведение...* [1, 256].

Фразеологизм: *Здесь был он последней инстанцией – донесений, прошений и телеграмм.* [1, 50].

В романе немало случаев своеобразного семантического подтягивания к типичному присвязочному компоненту слов, необходимых по цели сообщения: *Знаете ли – знаешь ли: трудное положение – быть государственным человеком* <...> [1, 409]; *Аполлон Аполлонович Аблеухов был весьма почтенного рода: он имел своим предком Адама.* [1, 11]; *Николай Аполлонович был сенаторский сын.* [1, 12]; *Лента, носимая им, была синяя лента.* [1, 12]; <...> *И отец показался ему просто так себе, так себе: показался маленьким, стареньким – показался беспёрым курёнком* <...> [1, 183]; *В этом пляшущем доме он был, само собой разумеется, Николаем Петровичем, главой дома и родителем двух хорошеньких девочек восемнадцати и пятнадцати лет.* [1, 150].

В тексте разные формы присвязочного компонента часто причудливо соединятся в своей характеризующей синтаксической роли: *И это не главное: несравненно важнее здесь то, что благородно рождённый предок был Сим, то есть сам прародитель семитских, хесситских и краснокожих народностей.* [1, 11]; <...> *Всякая вещь, даже более того, – всякое название вещи после чтения этих трактатов казалось нелепым, и наоборот: всё мыслимое оказывалось совершенно безвещным, беспредметным.* [1, 93]; <...> *Инвентарь был зарегистрирован в порядке и установлен номенклатура всех полок и полочек* <...> [1, 14]; <...> *Право, право же: выглядел Николай Аполлонович хромоногим, горбатым, и – с хвостиком* <...> [1, 393].

Подводя итоги, следует отметить, что одной из малоисследованных областей поэтического языка остаётся морфология. Среди явлений поэтической морфологии особого внимания заслу-

живають словоформи як первоэлементы синтаксиса, что переводит тему нашего исследования в разряд перспективных. Структурно-семантический подход, установившийся в синтаксисе, позволяет решать задачи морфологического синтаксиса в межуровневой плоскости системы языка, а также в преломлении в речь. На современном этапе развития лингвистики при решении задач машинного анализа информации, аналитической обработки произведений речи, машинного перевода проникновение в формальную структуру художественного текста окажется добротным подспорьем при построении модели представления текста. Определение предикатного слова, его классификация, анализ, проникновение внутрь одного его типа живо соотносится с установкой современной филологии на то, что уже невозможно и бесперспективно противопоставлять лингвистику литературоведению.

Список использованных источников

1. Белый А. Петербург : Роман в восьми главах с прологом и эпилогом / Андрей Белый. – М. : Наука, 1981. – 696 с.
2. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка / Г.А.Золотова и др. – М. : Институт русского языка РАН им. В.В. Виноградова, 2004. – 544 с.
3. Левицкий Ю.А. Типы сказуемого в современном английском языке / Ю.А. Левицкий. – Пермь : Изд-во Пермск. гос. пед. ин-та, 1991. – 67 с.
4. Лекант П.А. Типы и формы сказуемого в современном русском языке / П.А. Лекант. – М. : Высшая школа, 1976. – 145 с.
5. Мухин А.М. Морфологические и синтаксические категории / А.М. Мухин // Исследования по языкознанию : К 70-летию члена-корреспондента РАН А.В. Бондарко. – СПб, 2001. – С. 51-55.
6. Ноздрин Л.А. Поэтика грамматических категорий / Л.А. Ноздрин. – М. : Тезаурус, 2004. – 212 с.
7. Скобликова Е.С. Современный русский язык : Синтаксис простого предложения / Е.С. Скобликова. – М. : Флинта, Наука, 2006. – 320 с.
8. Шанский Н.М. Художественный текст под лингвистическим микроскопом / Н.М. Шанский. – М. : Просвещение, 1986. – 160 с.

Анотація. Завдання поетики – аналізуючи художній твір, об'єднати лінгвістичний аспект і літературознавчий. Будь-який художній твір має першоеlementи, які є вагомими в структурному і семантичному плані. Для спостереження в якості таких першоеlementів нами обрано складний іменний присудок в його функціонуванні (в романі А.Бєлого «Петербург»). Докладно описується речова складова присудка.

Ключові слова: А.Бєлий, роман «Петербург», поетика, синтаксис, морфологічний синтаксис, присудок, складний іменний присудок.

Summary. Nowadays it is possible to watch how different approaches to language learning drift further away from each other and how representatives of different linguistic spheres limit their research with their strict bounds and terms. Nevertheless, one cannot disclaim the productivity of combining and coordinating the different approaches towards language and speech studies for the general development of linguistics as well as poetics. This disjuncture can be mended by studying language units as part of syntagmatics. Modern philology does not tend to juxtapose linguistics and literature studies; hence the topicality and productivity of studying syntactical structure projections in fiction for interdisciplinary sciences such as poetics. Any work of fiction contains basic elements more or less important structurally and semantically. This article focuses on compound nominal predicate as one of the aforementioned basic elements. The text providing the functionality of syntactic elements is 'Petersburg' by Andrei Belii, an experimental Symbolist novel which has not been given justice for its linguistic and poetic material. For a thorough research of an object (a compound nominal predicate which always consists of two components), one must study its structure. The article has analyzed and described both elements of the object in question, accentuating on the primary component (without focusing on detailed analysis of the copular elements). The basic part serving the grammatical plane of the compound nominal predicate in a sentence is the copular verb which, depending on its function, may include a lexical/semantic component. The second element is represented by various word forms and represents the primary component of a sentence member. The prospect of further research lies in an in-depth analysis of this particular predicate's every component.

Key words: Andrei Belii, 'Petersburg', poetics, syntax, morphological syntax, predicate, compound nominal predicate.

Отримано: 18.07.2015 р.

ARTISTIC PARADIGM OF FEMALE CHARACTERS IN THE NOVELS “ROB ROY” BY W. SCOTT AND “KARMELYUK” BY M. STARYTSKY

One of the structural components of literary work are image systems, which includes images of actors, narrators and images, both natural and material that interact in the work. The most important artistic tools are portrait characteristics. Landscape sketches and interior descriptions are not sufficient, but they are needed to promote to the fullness of its ideological image. Artistic portrait is one of the means of creation, typification and individualization of the character in a literary work. A portrait will be detailed, expanded or fragmented, or incomplete; what place it will occupy in a literary work is an exposition. The character will be input gradually, with the deployment of the plot. All this depends on tradition, features of a literary movement, relevant rules of the genre, and the artist's individual style.

For example, in M. Starytsky's historical novels the portrait characteristic is multifunctional with a full psychological pattern. The novel images system performs the role of psychological analysis not only in an “interventional” way, but also in a “noninterventional” with a fixation of external movements, gestures, dialogues, etc. In the historical novels by M. Starytsky the portrait is somewhat idealized, that is obviously dictated by the norms of the adventure novel. Through the description of the character's appearance, the writer vividly recreates the outer and inner world of his heroes, their thoughts, feelings and shows the change in mood, mental state and so on.

W. Scott, in turn, presented a portrait in different dimensions. It was really reflected and far from idealized. In all its versions, a portrait is a vivid reflection of the writer's view and depended on what he knew about his hero, how applied to him, in what situations he was modeled, through what life conflicts conducted. In fact this determined the character of the author's perception. Thus, the highest task novelist W. Scott saw objectivity; the ability to go against his own national and political sympathies.

In this sense, it is of interest to compare the concept of person (hero) in the historical novels by M. Starytsky and W. Scott, whose artistic experience undoubtedly affected the Ukrainian writer. As V. Polishchuk noticed, European literary tradition influenced the principles of image and structuring heroes in novels by M. Starytsky, with which our writer was familiar (through W. Scott). However, our writer consistently and fundamentally adapted various foreign resonances and influences to the national specific of Ukrainian literature [4].

So, our task is to determine the features of artistic images creation by writers of prose and their implementation in the novels; show their function in the composition of works; investigate whether they are mask-personification of the author's idea or correspond to the Hegelian formula “disclosure of a person”, in the area of his or her psychology and outlook.

Such reaction on the “whole human-hero, who collects all cognitive and ethical definitions and evaluations and completes them in a single concrete visible and meaningful whole,” Bakhtin called “specific aesthetic” reaction [2, 91].

An interesting and important aspect of the creation of images in M. Starytsky's and W. Scott's historical novels was the wide range of female characters and the concept of their artistic interpretation. Having created extremely broad, multifaceted gallery of female types (more inherent for Ukrainian writer). At the same time, they formed a certain ideal woman, primarily a supporter, loyal friend, socially active person.

In M. Starytsky's historical novels women are the central or one of the main characters: Anna Zolotarenko, Oksana, Marylka-Elena (trilogy “Bohdan Khmelnytsky”), Mariana and Galya (dilogy about Mazepa), Uliana and the other women in the novel “Karmelyuk”. Most of these persons exhibit leadership and a strong-willed character. A plurality of such types demonstrates the trend of the writer in the concept of a woman in his works.

Starytsky, having introduced female types in his various genres of literary works. He mastered the problem of “women's space” with a certain evolution, similar to the evolution of women's issues in Ukrainian literature of the nineteenth century, as pointed out by T. Hundorova [3, 16-22]. From “ethnographism, moral and customary fullness, through which shines a national spirit, to a combination of heroism and sentimentality” was reflected in the female characters of his the early dramatic works. (Idealism of female archetype were features of traditional Ukrainian folk culture, according to the view of the named researcher). M. Starytsky in later original dramas (“Talan”, “Cross of life”) significantly relied on the emancipatory ideas which hovered in the literary air at the turn of the century, and in the Starytsky's house too. The noticed trend mostly refers to the dramatic works by M. Starytsky. In prose, at least in novels, the evolution in mastering the problem of “women's space” was not clearly outlined by the author. It should be noted, that in the context of the women's problem

among the prose works by Starytsky, prominently, stand out his last novel, "Karmelyuk". Here are introduced a gallery of female images (Maryna, Uliana, Rosaliya, Olesia, Doroteya, Agata). Agata and Dorotea are episodic and rather traditional. Maryna, Olesia and even Uliana are depicted under a populist canon of female images creation. The image of Rosalia and her propagated ideas are quite unexpected for the author's ideological and aesthetic positions, even considering the adventure novel effect. Several examples are utterances of heroine: "У всьому світі править вашим братом жінка, – посміхнулася високомірно Розалія, – і у цього породження пекла, як виражається пан, є кохана, у якої недолюдок лежить під п'ятою." [7, 466]; "Я взялася тепер зловити Кармелюка і доведу панству, що у жінки знайдеться більше хитрості і уміння, чим у хваленого вашого роду!" [7, 468]; "Жінка може провести всякого чоловіка, але жінка жінку не обдурить ніколи!" [7, 611].

In the quoted lines there is a sense in Ukrainian literature at the turn of century of a clearly emancipative opposition, "weak man – a strong woman". As noted by Y. Polishchuk, "has become the real implementation in many works, not only those that came from the authors' pen" [5, 59]. There is a sense of complicity by Starytsky's daughter, Lyudmyla, in modeling the female images such a type. Her manifestations we can observe in the vast majority of female characters, in the novels by M. Starytsky, as strong personalities that are not inferior to men their inner strength.

Accordingly, M. Starytsky implements quite a strong emancipative ideological opposition "strong man – a strong woman," that is close to the feminist opposition "weak man – a strong woman".

Such a strong personality in the novel "Karmelyuk" is the image of Uliana. Originally she is a faithful friend of the chieftain, his fighting friend, but then she moves to the betrayal path. In the novel, this character is reflected as very nice and attractive: "Смагляве, овальне обличчя її обрамляла червона хустка, пов'язана низько, майже над самими бровами, чорними й густими. Великі карі очі дивилися весело й задиркувато. Яскраво-червоні повні губи були напіврозтулені, і з-за них поблискували два разки білих, мов перли зубів" [7, 213]. The heroin had a beautiful appearance and cheerful disposition. Her character was skillfully transferred by author's passionate views, indicating that Uliana made the lasting impression on Karmelyuk. She left a trail in his heart from the first chance meeting.

Uliana was next to Karmelyuk and was followed him to through fire and water. Relentless to enemies, brave, resourceful, she was never afraid to take risks. Therefore, everyone respected and obeyed her in the rebel band. Looking at Uliana, Karmelyuk thought that he had found exactly what he lacked: "Голубко, горличко моя! – поривчасто обняв її Кармелюк. – Ні, не голубка, а орлиця з дужими крилами і залізним дзьобом! Таку орлицю, такого товариша я й шукав... Тепер мені й море по коліна!", – says Uliana to Karmelyuk [7, 298].

The writer reveals the various negative traits of the heroine. When Uliana remained for a while without Karmelyuk, she began to urge his men to steal and loot. The former cheerful innkeeper from the Black Forest becomes a robber in the literal sense of the word. "Немає в мене душі, ну гаразд! Розбійниці так і годиться", – says Uliana to Karmelyuk [7, 353].

Among the female characters, Rosalia Finger occupies the special place. Her beauty and attractiveness overjoyed everyone. Being quite indifferent to family cases, Rosalia with his head immersed in a variety of adventures and above all, love. Endowed with a natural outgoing disposition, with quite a lot of experience coquetry, she uses it successfully for much flirting. Her romantic temperament attracts not only the landlord but her "magic" also affected the relationship with Karmelyuk: "... Ні, ні, та й усе-таки думка його поверталася до дивної красуні пані, до її не доказаних слів... Перед зором його часто поставали сумні очі красуні, що ховали в своїй глибині якусь нерозкрити таємницю; коли ж він надівав свою черкеску, то йому здавалося, що вона ще видає тонкі пахощі чарівної жінки, яка приторкалася до неї" [7, 526].

Rosalia resorted to all sorts of intrigue, to lure Karmelyuk. She was deliberately involved in the commission of an inquiry in order to keep him out of danger, stressing feigned affection to him and his actions. But meanwhile the frivolous adventuress led a complex and dangerous double game with the aim to destroy her rival, "white tigress" Uliana and completely seduce Karmelyuk to her side, "прикувати до свого серця нерозривним ланцюгами непокірного отамана" [7, 510], to force him to defend the interests of the Polish nobility. In nets, placed by her, captured not only Uliana, but Karmelyuk too: "Сама ж завела в пастку, та ще й лізе "вся як є..." [7, 656].

Rosalia's love is original with respect to Karmelyuk, so his death stuns her terribly, "Вона одразу постаріла на двадцять років. Вона круто змінила весь побут свого життя й цілком присвятила себе костюлу" [7, 685]. Creating Rosalia image, the writer uses the whole arsenal of artistic means for modeling her romantic character: derived portrait, heroine actions, and her thoughts disclosing bright romantic images with her hopes and expectations.

You can see how in the course of this creative work the writer is growing his mastery of drawing a portrait. The author deepens each of the images, reflects them in the finest details. Through the women's bright eyes, through inimitable view, the artist subtly conveys the most complex movements

of the soul, allowing the reader to perceive deeper the leading traits, temperament, character, their internal melody, that fills their feelings and mind.

As for the concept of creating female characters in the historical novels by W. Scott, there are very sparse portrait characteristics of heroines, but those that are impress an indistinctness and brevity. The reader need more imagine heroines himself rather than rely on the author's descriptions. The author is sufficient to point out that his heroine is nice by repeatedly mentioning her "beauty". Detailed descriptions are found occasionally, and hence are considered optional. It's not often we have such "detailed" description, as the description of Rob Roy's wife, Helena McGregor. "...but the specks of blood on her brow, her hands and naked arms, as well as on the blade of her sword which she continued to hold in her hand-her flushed countenance, and the disordered state of the raven locks which escaped from under the red bonnet and plume that formed her head-dress, seemed all to intimate that she had taken an immediate share in the conflict. Her keen black eyes and features expressed an imagination inflamed by the pride of gratified revenge, and the triumph of victory. Yet there was nothing positively sanguinary, or cruel, in her deportment; and she reminded me, when the immediate alarm of the interview was over, of some of the paintings I had seen of the inspired heroines in the Catholic churches of France. She was not, indeed, sufficiently beautiful for a Judith, nor had she the inspired expression of features which painters have given to Deborah, or to the wife of Heber the Kenite, at whose feet the strong oppressor of Israel, who dwelled in Harosheth of the Gentiles, bowed down, fell, and lay a dead man. Nevertheless, the enthusiasm by which she was agitated gave her countenance and deportment, wildly dignified in themselves, an air which made her approach nearly to the ideas of those wonderful artists who gave to the eye the heroines of Scripture history" [6].

This woman, full of thirst for revenge and aspirations for freedom, she appears in the novel with sword in hand. Her figure underlines all the features of exclusivity: her unusual appearance, and her unusual speech and behavior. Bloodstains on the forehead and hands, the face that burned with fire, matted blue-black hair – all these romantic details, that differentiate the exclusivity of the heroine's character, who rises above the surrounding reality, and can create a vivid image of a woman, who fights along the men and inspires them to great exploits.

This image embodies wisdom, distinctness, ideal impulses and real caution of the class which are eternal bearers of history. Exploring this national character in all its manifestations, W. Scott tries to justify and establish the national pride of Scots. The description of Scottish characters by the British was outdated and ridiculous – boasting, warlike, torn clothes, barefoot girls, dialect, described in subtle written humor became touchingly naive and exciting.

In W. Scott's novels there were practically no unattractive women and very few that could not be moral and ethical ideal. Among the latter were Diana Vernon from "Rob Roy", Flora Mac Ivor from "Waverley", and Lady Rovena from "Ivanhoe". These images are the result of an internal ideological struggle of the author, who sought to show the woman as a full person, who has the right to lead an active life, act and choose, to have the opinion and defend it, and yet the author was convinced that a woman is ordained by God only be an assistant to her husband, his faithful companion, and obedience to her husband is one of her intransitive virtues.

In general, the heroines of the W. Scott's novel are similar to one another. Diana, Flora, Rovena – heroines, seen from the outside and deprived of an inner existence. The author prefers epic element with the lack of internal, subjective principles during images of hero or heroine. Thus, known stilted and uniformity of heroines is characteristic for the creation of the Scottish novelist. This noticed Balzac, having said that "Scott's heroines on one face, for them he has one overall pattern, but there are very minor exceptions. They come from Clarissa Harlow" [1, 11]. Such an assessment is fair when it talks about the characters of "conditional plan". It is quite another thing, when W. Scott portrays the professional character, when woman is described in a work atmosphere.

The genre-species nature of W. Scott's and M. Starytsky's novels, in which action is foreground, but not reflection, significantly affected the individual faces of the hero concept too. In particular, it led to visible internal static of most characters. They, usually, come to the plot with formed inner world, which, if changes, evolves, but in a relatively minor manner. The evolution of characters is going on not from self-motion of characters, but with the assistance of the author's artistic will. The hero in the novels of both writers, realized primarily as a public entity, on the public scale of values evolved his evolution. The relationship of the character and external signs is one of the most popular methods used by W. Scott. "Thin observer, Scott likes to use when creating a character portrait, which often introduced by writer already at the first appearance of character" [8, 49] – wrote T. Crawford.

Concepts of heroes in the prose works of writers made in the classical manner of expression and with using of proven literary methods, which are described above: depiction of character, his characteristics through interiors, landscapes, through the actions of a character (so-called external plan of character creation); self characteristic of hero, internal monologues, reflections; and also indirect

figurative-expressive characteristics – evaluation of some persons by others, escalating synonymous tropes.

The characters of W. Scott's and M. Starytsky's heroes – characters that embodies the features of set time, not only taking an active part in the historical process, but assessing the events, taking place in accordance to their world views. They are in direct communication with the attributes of the past, not only characterized by them, and also highlight their own, giving them life veracity.

Comparative analysis of creating female characters in the novels by W. Scott and M. Starytsky shows that images of women with active personalities are common to both authors, although heroines of M. Starytsky are also distinguished leadership and a strong-willed character.

References

1. Бальзак О. Утраченные иллюзии / Оноре де Бальзак // Собрание соч. : в 24 т. – М. : ПРАВДА. – 1960. – Т. 9. – 1960. – С. 5-498.
2. Бахтин М.М. Слово в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 72-235.
3. Гундорова Т. Погляд на «Марусю»: Образ жінки в українській класичній літературі / Т. Гундорова // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 15-22.
4. Поліщук В. Т. Художня проза Михайла Старицького: Проблематика й особливості поетики романів і повістей: монографія / Володимир Трохимович Поліщук. – Черкаси: Брама, 2003. – 376 с.
5. Поліщук Я. Прагнення модерної особистості (жінка як персонаж української літератури поч. ХХ ст.) / Я. Поліщук // Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. – № 5. – С. 55-60.
6. Scott Walter. Rob Roy [Електронний ресурс] / Walter Scott. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/files/7025/7025-h/7025-h.htm#AlinkCH0014>
7. Старицький М. Кармелюк. Історичний роман / Михайло Старицький / [пер. з рос. М. Шумило. Післямова В. Олійника]. – К.: Дніпро, 1971. – 708 с.
8. Crawford T. Scott / T. Crawford. – Edinburgh: Scottish acad. press, 1982. – 132 p.

Анотація. У статті розглядається інтерпретація жіночих образів в історичних романах В. Скотта та М. Старицького, аналізується їх роль у формуванні загального ідейно естетичного змісту творів, досліджується специфіка їх творення даними авторами, їх спільності і відмінності.

Ключові слова: художній образ, історичне тло, образотворення, портретна характеристика.

Summary. The article investigates the interpretation of female images in the historical novels of W. Scott and M. Starytsky, analyzes their role in forming the overall ideological and aesthetic content of the literary works, and envisages the specificity of their creation by the authors, their commonality and differences.

In M. Starytsky's historical novels the portrait characteristic is multifunctional with a full psychological pattern. The novel images system performs the role of psychological analysis not only in an "interventional" way, but also in a "noninterventional" with a fixation of external movements, gestures, dialogues, etc. In the historical novels of M. Starytsky the portrait is somewhat idealized, that is obviously dictated by the norms of the adventure novel. Through the description of the character's appearance, the writer vividly recreates the outer and inner world of his heroes, their thoughts, feelings and shows the change in mood, mental state and so on.

W. Scott, in turn, presented a portrait in different dimensions. It was really reflected and far from idealized. In all its versions, a portrait is a vivid reflection of the writer's view and depended on what he knew about his hero, how applied to him, in what situations he was modeled, through what life conflicts conducted. In fact this determined the character of the author's perception. Thus, the highest task novelist W. Scott saw objectivity; the ability to go against his own national and political sympathies.

An interesting and important aspect of the creation of images in M. Starytsky's and W. Scott's historical novels was the wide range of female characters and the concept of their artistic interpretation. Having created extremely broad, multifaceted gallery of female types (more inherent for Ukrainian writer). At the same time, they formed a certain ideal woman, primarily a supporter, loyal friend, socially active person.

Comparative analysis of creating female characters in the novels of W. Scott and M. Starytsky shows that images of women with active personalities are common to both authors, although heroines of M. Starytsky are also distinguished leadership and a strong-willed character.

Key words: artistic image, historical background, image creation, portrait characteristics.

Отримано: 23.07.2015 р.

КОНЦЕПТ ZEITRAUM (ЧАСОПРОСТІР) У НІМЕЦЬКІЙ МОВІ В АСПЕКТІ ЛІНГВОФІЛОСОФСЬКОЇ АНТИНОМІЇ ТЕОЦЕНТРИЧНІСТЬ / АНТРОПОЦЕНТРИЧНІСТЬ

Концепт «картина світу» посів ключові позиції в сучасній когнітивній лінгвістиці. У процесі пізнання світу людина здійснює численні ментальні операції, які спрямовуються на осягнення навколишнього світу та фіксуються в певних когнітивних термінах: *світовідчуття*, *світосприйняття*, *світобачення*, *світорозуміння*. В контексті антиномії *теоцентричність* / *антропоцентричність* [1] усі наведені позначення можна охарактеризувати як антропоцентричні, оскільки людина є суб'єктом і водночас інструментом світопізнання.

З другого боку, пізнання світу передбачає його упорядкування (*Raumgestaltung*) з теоцентричних позицій та, відповідно до цього упорядкування, презентацію упорядкованого світу суб'єктові світопізнання. Упорядкування світу включає в себе процедури структурації, локалізації та орієнтації світу. Під структурацією мається на увазі поділ і розмежування світу, що їх описано в 1-й главі книги Буття:

1. Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. ...6. Und Gott sprach: Es werde eine Feste zwischen den Wassern, und die sei ein Unterschied zwischen den Wassern. 7. Da machte Gott die Feste und schied das Wasser unter der Feste von dem Wasser über der Feste. Und es geschah also. 8. Und Gott nannte die Feste Himmel. Da ward aus Abend und Morgen der andere Tag. 9. Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser unter dem Himmel an besondere Örter, daß man das Trockene sehe. Und es geschah also. 10. Und Gott nannte das Trockene Erde, und die Sammlung der Wasser nannte er Meer. (1. Mose 1: 1,6,8,9,10).

Вже з перших рядків в очі впадає розбіжність між теоцентричним і антропоцентричним світосприйняттям. Під теоцентричним кутом зору як твердь (*Feste*) слід сприймати небозвід, бо саме в такий спосіб Бог номінував розподіл між водами. З позицій антропоцентризму людина сприймає землю як твердь завдяки тактильному контакту з нею. В теоцентричному світосприйнятті земля є суходолом (*Trockene*), інакше кажучи, результатом розділення землі і води.

Не можна оминати другу ускладнену теоцентричну світобудову, репрезентовану лексемами *Himmel* і *Erde*. Така картина світу пов'язана з визначенням місцеперебування людини у світі. Йдеться про переміщення людини з однієї сфери (*Himmel*) в іншу (*Erde*), тобто про його просторову локалізацію. Ця подія зафіксована в біблійному тексті про вигнання Адама з еденського саду.

Витоки просторової орієнтації починаються з уяви людини про цілісність простору, яка потім доповнюється уявленнями про його три- і чотиричленну структуру. Буде правомірним вести мову про троїстість простору, якщо розподілити небесну сферу на *Himmel₁* і *Himmel₂*. Під *Himmel₁* розуміємо твердь (*Firmament*), на якій розміщено небесні світила – сонце й місяць (*Sonne und Mond*) і небесні зірки, поіменовані в теоцентричному світосприйнятті небесним військом (*himmlischer Heer*). Однозначним мовним покажчиком *Himmel₁* в біблійних текстах на німецькій мові слугує прикметник *am* (*an dem*). Як відомо, одна з функцій зазначеного мовного засобу полягає в тому, щоб позначати розташування речей стосовно людини на вертикальних площинах навколо неї та над нею. Такою площиною, зокрема, і є *Firmament*, небесна твердь.

Er macht den Wagen am Himmel und Orion und Plejaden und die Sterne auf gegen Mittag. (Hiob 9:9)
Am Himmel wird's schön durch seinen Wind, und seine Hand durchbohrt die flüchtige Schlange (Hiob 26:13).

Jetzt sieht man das Licht nicht, das am Himmel hell leuchtet; wenn aber der Wind weht, so wird es klar (Hiob 37:21).

Alle Lichter am Himmel will ich über dir lassen dunkel werden, und will eine Finsternis in deinem Lande machen, Spricht der Herr Herr (Hesek. 32:8).

У поняття *Himmel₂* вкладено розуміння його як небесного царства (*Himmelreich*), небесного раю, первісної локалізації людини. У німецькому мовному плані його ідентифікує прикметник *im* (*in dem*), *in* (*den*). Однією з функцій цього прикметника є вказування на розміщення об'єктів у певному сферичному просторі.

Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet, und sein Reich herrscht über alles. (Ps. 103.19)
so wolltest du ihr Gebet und Flehen hören im Himmel, vom Sitz deiner Wohnung, und Recht schaffen (1. Kön. 8.49)

Er ist's, der seinen Saal in den Himmel baut und seine Hütte auf der Erde gründet; er ruft dem Wasser im Meer und schüttet's auf das Erdreich, – er heißt Herr (Amos 9.6)

Seid fröhlich und getrost; es wird euch im Himmel wohl belohnt werden. Denn also haben sie verfolgt den Propheten, die vor euch gewesen sind. (Matth. 5.12)

So denn ihr, die ihr doch arg seid, könnt dennoch euren Kindern gute Gaben geben, wie viel mehr wird euer Vater im Himmel Gutes geben denen, die ihn bitten! (Matth. 7.11)

Світосприйняття за горизонталлю зорієнтовано на визначення земних орієнтирів, насамперед чотирьох сторін світу. Паралельно з просторовою орієнтацією відбувається часова орієнтація. На позначення просторових і часових орієнтирів використовуються одні й ті самі мовні знаки: *Morgen* (ранок, схід), *Abend* (вечір, захід), *Mitternacht* (нівніч, середина ночі), *Mittag* (нівдень, середина дня). В такий спосіб в контексті теоцентричного світосприйняття утворюється синкретичний концепт *Zeitraum* (часопростір). Світоутворення представлено як процес упорядкування природного хаосу, який почато з відділення світла і темряви, внаслідок чого виникли основні показники часу – *Tag* (День) і *Nacht* (ніч) разом з додатковими проміжними між днем і ніччю показниками – *Abend* (вечір) і *Morgen* (ранок): *und [Gott] nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag* (1. Mose 1:5). Останнє біблійне речення неодноразово повторюється в тексті 1-ої глави Книги Буття (1. Mose 1: 5, 8, 13, 19, 23, 31), що вказує на динамічний характер часу, який проявляється у циклічній формі. На підтвердження циклічності часу свідчать інші рядки зі Святого Письма:

Die Sonne geht auf und geht unter und läuft an ihren Ort, daß sie wieder dasselbst aufgehe. Der Wind geht gen Mittag, und kommt herum zur Mitternacht und wieder herum an den Ort, da er anfing. (Prediger Salomo, 1:5-6).

Водночас показники часу *Morgen* і *Abend* виконують функцію просторових векторів. Перший позначає ту частину простору, де сходить сонце, отже *Morgen* є ранком і сходом в одній іпостасі. Зі свого боку *Abend* позначає протилежний бік простору, де сідає денне світило – захід. Наступним кроком векторного упорядкування простору стає його уявлення людиною як чотиричленної структури дійсності через встановлення просторової симетрії дня і ночі, а саме *Mitternacht* (нівніч) і *Mittag* (нівдень). Отже, в людській свідомості виникає в такий спосіб чотиричленний хрестоподібний динамічний часопростір. Рух у зазначених навіхрест координатах відбувається так само навіхрест і водночас по колу. Рушіями цього руху виступають сонце й вітер (див. вище цитату з Prediger Salomo, 1:5-6).

В подальшому світосприйняття людиною відбувається в тих самих теоцентричних процесах вторинної структуризації, локалізації та орієнтації, які у вербальному плані відображено в уже знайомих мовних знаках на позначення часопростору – *Mittag – Mitternacht, Abend – Morgen*. Поруч з лексемами *Abend / Morgen* на позначення просторових орієнтирів можуть використовуватися словосполучення *Aufgang der Sonne i Niedergang der Sonne*, які в сучасній німецькій мові з антропоцентричних позицій сприймаються лише як часові показники:

Aber vom Aufgang der Sonne bis zum Niedergang soll mein Name herrlich werden unter den Heiden, ... (Maleachi 1:11).

Просторові маркери сучасної німецької мови *Norden – Süden, Westen – Osten* інколи трапляються і в біблійних текстах, зокрема в текстах про Дії Святих Апостолів і Пісні над Піснями. Особливості їхнього вживання полягають у тому, що вони виконують функцію орієнтації на водному просторі і слугують на позначення чотирьох вітрів як рушіїв простору (*Südwest, Nordwest, Nordost, Südost*):

Du Menschenkind, richte dein Angesicht gegen den Südwind zu und predige gegen den Mittag und weissage wider den Wald im Felde gegen Mittag. (Hesekiel, 21: 2 (46))

Da aber der Südwind wehte und sie meinten, sie hätten nun ihr Vornehmen, erhoben sie sich und fuhren näher an Kreta hin. (Apostelgeschichte, 27:13)

Nicht lange aber darnach erhob sich wider ihr Vornehmen eine Windsbraut, die man nennt Nordost. (Apostelgeschichte, 27,14)

Часопростір на водній площині, як відно з морфологічного складу лексем з німецької мови, набуває, на відміну від хрестоподібного земного часопростору, форми ромбу:

Und da die Anfurt ungelegen war zu wintern, bestanden ihrer das mehrere Teil auf dem Rat, von dannen zu fahren, ob sie könnten kommen gen Phönix, zu überwintern, welches ist eine Anfurt zu Kreta gegen Südwest und Nordwest. (Apostelgeschichte, 27:12)

Морські морфологічні компоненти, які вказують на напрям вітрів в їхніх назвах, можуть зберігатися і на суходолі:

Stehe auf, Nordwind, und komm, Südwind, und wehe durch meinen Garten, daß seine Würzen triefen (Hoheslied, 4:16)

Перейдімо до прикладів теоцентричного земного упорядкування – вторинної структуризації, локалізації, орієнтації. Вторинна структуризація відбувається переважно у вигляді теоцентричного кадастру (тексти від пророка Єзекіїля) та у вигляді майбутніх тектонічних зсувів (тексти від пророка Захарії):

Und das soll ihr Maß sein: 4500 Ruten gegen Mitternacht und gegen Mittag, desgleichen gegen Morgen und gegen Abend auch 4500. (Hesekiel, 48:16)

Die Vorstadt aber soll haben 250 Ruten gegen Mitternacht und gegen Mittag, desgleichen gegen Morgen und gegen Abend auch 250 Ruten. (Hesekiel, 48:17)

...das soll Dan für seinen Teil haben von Morgen bis gen Abend. Neben Dan soll Asser seinen Teil haben von Morgen bis gen Abend (Hesekiel, 48:1-2)

Neben Asser soll Naphthali seinen Teil haben von Morgen bis gen Abend. Neben Naphthali soll Manasse seinen Teil haben von Morgen bis gen Abend (Hesekiel, 48:3-4)

Und seine Füße werden stehen zu der Zeit auf dem Ölberge, der vor Jerusalem liegt gegen Morgen. Und der Ölberg wird sich mitten entzwei spalten, vom Aufgang bis zum Niedergang, sehr weit voneinander, dass sich eine Hälfte des Berges gegen Mitternacht und die andere gegen Mittag geben wird. (Sacharja 14: 4)

Zu der Zeit werden lebendige Wasser aus Jerusalem fließen, die Hälfte zum Meer gegen Morgen und die andere Hälfte zum Meer gegen Abend; und es wird währen des Sommers und des Winters. (Sacharja 14: 8)

Und man wird gehen im ganzen Lande umher wie auf einem Gefilde, von Geba nach Rimmon zu, gegen Mittag von Jerusalem. Und sie wird erhaben sein und wird bleiben an ihrem Ort, vom Tor Benjamin bis an den Ort des ersten Tors, bis an das Ecktor, und vom Turm Hananeel bis an des Königs Kelter. (Sacharja 14: 10).

Вторинна локалізація відбувається в процесах розташування на землі етнічних груп населення:

Da nun Lot sich von Abram geschieden hatte, sprach der Herr zu Abram: Hebe deine Augen auf und siehe von der Stätte an, da du wohnst gegen Mitternacht, gegen Mittag, gegen Morgen, gegen Abend (1 Mose, 13:14).

Und dein Same soll werden wie der Staub auf Erden, und du sollst ausgebreitet werden gegen Abend, Morgen, Mitternacht und Mittag; und durch dich und deinen Samen sollen alle Geschlechter auf Erden gesegnet werden (1 Mose, 28: 14).

Dennoch wird man Äcker um Geld kaufen und verbrieften, versiegeln und bezeugen im Lande Benjamin und um Jerusalem her und in den Städten Juda's in Städten auf den Gebirgen, in Städten in Gründen und in Städten gegen Mittag; denn ich will ihr Gefängnis wenden, spricht der Herr (Jeremia, 32: 44)

... Und sie traten in das Tor am Hause des Herrn gegen Morgen, und die Herrlichkeit des Gottes Israels war oben über ihnen. (Hesekiel, 10: 19).

... Und mich hob ein Wind auf und brachte mich zum Tor am Hause des Herrn, das gegen Morgen sieht; ... (Hesekiel, 11:1).

und zerstörte Melothi, eine berühmte Stadt und beraubte alle Leute in Tharsis und die Kinder Ismael, die da wohnten gegen die Wüste und gegen Mittag des Landes Chellon (Judith, 2:13).

... und nahm da die Gebiete ein von Zilizien an bis an die Grenzen Japheths, die gegen Mittag liegen (Judith, 2:15).

Und will den von Mitternacht fern von euch treiben und ihn in ein dürres und wüstes Land verstoßen, sein Angesicht hin zum Meer gegen Morgen und sein Ende hin zum Meer gegen Abend. Er soll verfaulen und stinken; denn er hat große Dinge getan (Joel 2:20).

Und sprich zum Walde gegen Mittag: Höre des Herrn Wort! So spricht der Herr Herr: Siehe, ich will in dir ein Feuer anzünden, das soll beide, grüne und dürre Bäume, verzehren, daß man seine Flamme nicht wird löschen können; sondern es soll verbrannt werden alles, was vom Mittag gegen Mitternacht steht (Hesekiel, 21: 3 (47)).

У біблійних сентенціях, які ілюструють вторинну орієнтацію, крім головних показників часопростору доволі часто наводяться географічні показники:

Darnach zog Abram weiter und zog aus ins Mittagland. (1 Mose, 12:9).

Da hob Jakob seine Füße auf und ging in das Land, das gegen Morgen liegt, ... (1 Mose, 29: 1).

Da sie nun zogen gen Morgen, fanden sie ein ebenes Land im Lande Sinear, und wohnten daselbst. (1 Mose, 11:2).

Darnach brach er auf von dort an einen Berg, der gegen Morgen lag von der Stadt Beth-El, und richtete seine Hütte auf, daß er Beth-El gegen Abend und Ai gegen Morgen hatte, und baute daselbst dem Herr einen Altar und predigte von dem Namen des Herrn. (1 Mose, 12:8)

Also zog Abram herauf aus Ägypten mit seinem Weibe und mit allem, was er hatte, und Lot auch mit ihm, ins Mittagsland (1 Mose, 13:1).

Zieh aus wider alle Reiche, die gegen Abend liegen, und sonderlich wider die, so mein Gebot verachtet haben. (Judith 2:5).

*Siehe, es kommt ein Geschrei daher und ein großes Beben **aus dem Lande von Mitternacht**, daß die Städte Juda's verwüstet und zur Wohnung der Schakale werden sollen (Jeremia 10: 22)*

*Und das ganze Tal der Leichen und der Asche samt dem ganzen Acker bis an den Bach Kidron, bis zu der Ecke am Roßtor **gegen Morgen**, wird dem Herrn heilig sein, daß es nimmermehr zerrissen noch abgebrochen werden (Jeremia, 31: 40).*

*In Städten auf den Gebirgen, in Städten in Gründen und in Städten **gegen Mittag**, im Lande Benjamin und um Jerusalem her und in Städten Juda's sollen dennoch wiederum die Herden gezählt aus und eingehen, spricht der Herr (Jeremia, 33: 13)*

*Gott kam **vom Mittag** und der Heilige vom Gebirge Pharan (Habakuk 3:3).*

*Und er wird seine Hand strecken **gen Mitternacht** und Assur umbringen. Ninive wird er öde machen, dürr wie eine Wüste. (Zephanja 2:13)*

*Hui, hui! Fliehet aus dem **Mitternachtlande!** Spricht der Herr; denn ich habe euch in die vier Winde unter dem Himmel zerstreut, spricht der Herr. (Sacharja 2:10).*

*An dem die schwarzen Rosse waren, die **gingen gegen Mitternacht**, und die weißen gingen ihnen nach; aber die scheckigen **gingen gegen Mittag**. (Sacharja 6: 6)*

Поряд з процесами структуризації, локалізації та орієнтації спостерігаються випадки ідентифікації – упізнання через просторові маркери певної особи, певних груп осіб, або певних речей: *der König gegen Mittag, der König gegen Mitternacht, Eisen und Erz von Mitternacht.*

*Und **der König gegen Mittag**, welcher ist seiner Fürsten einer, wird mächtig werden; aber gegen ihn wird einer auch mächtig sein und herrschen, dessen Herrschaft wird groß sein (Daniel 11: 5)*

*... und die **Tochter des Königs gegen Mittag** wird kommen zum **König gegen Mitternacht**, Eignigkeit zu machen (Daniel 11: 6).*

*Und er wird seine Macht und sein Herz wider **den König gegen Mittag** erregen mit großer Heereskraft. Da wird **der König gegen Mittag** gereizt werden zum Streit mit einer großer, mächtigen Heereskraft; aber er wird nicht bestehen, denn es werden Verrätereien wider ihn gemacht (Daniel 11: 25).*

*Und am Ende wird sich **der König gegen Mittag** mit ihm messen; und **der König gegen Mitternacht** wird gegen ihn stürmen mit Wagen, Reitern und vielen Schiffen und wird in die Länder fallen und verderben und durchziehen (Daniel 11: 40).*

*Meinst du nicht, daß etwa ein Eisen sei, welches könnte das **Eisen und Erz von Mitternacht** zerschlagen?*

Оскільки в теоцентричній площині на позначення часу використовуються однакові мовні одиниці, то слід очікувати від цих лексем виконання функцій аналогічних за просторові. Наприклад, наведені нижче сентенції з пророцьких книг Старого Заповіту ілюструють приклади ідентифікації осіб / істот в аспекті часу – *die Wölfe des Abends (am Abend), Das Gesicht vom Abend und Morgen:*

*Ihre Roße sind schneller denn die Parder und behender denn die **Wölfe des Abends**. (Habakuk 1: 8).*

*Ihre Fürsten sind unter ihnen brüllende Löwen und ihre Richter **Wölfe am Abend**, die nichts bis auf den Morgen übriglassen. (Zephanja 3:3)*

*Dies Gesicht vom **Abend und Morgen**, das dir gesagt ist, das ist wahr; aber du sollst das Gesicht heimlich halten, denn es ist noch eine lange Zeit dahin (Daniel 8:26).*

Темпоральна локалізація осіб виглядає як їхнє зосередження в певному часовому відрізьку, або на момент певних подій, які мають бути релевантними в їхньому житті.

*Du Haus David, so spricht der Herr: **Haltet des Morgens Gericht** und errettet den Beraubten aus des Frevlers Hand, auf daß mein Grimm nicht ausfahre wie ein Feuer und brenne also, daß niemand löschen könne, um eures bösen Wesens willen (Jeremia 21:12).*

*Denn Gaza muß verlassen und Askalon wüst werden; Asdod soll **am Mittag** vertrieben und Erkon ausgewurzelt werden (Zephanja 2:4).*

*... **Des Abends** sollen sie sich in den Häusern Askalons lagern, wenn sie nun der Herr, ihr Gott, wiederum heimgesucht und ihr Gefängnis gewendet hat. (Zephanja 2:7).*

*Und wird ein Tag sein – der dem Herrn bekannt ist – **weder Tag noch Nacht; und um den Abend** wird es licht sein. (Sacharja 14:7).*

Теоцентричний погляд на категорію часу передбачає періодичне повторення його ключових маркерів, тобто циклічність часу.

Der Zeit Anfang, Ende und Mitte, wie der Tag zu- und abnimmt, wie die Zeit des Jahres sich ändert (Weisheit Salomos 7:18).

Und wie das Jahr herumläuft, wie die Sterne stehen (Weisheit Salomos 7:19).

Водночас це не означає для людини холостого ходу днів – складників часу. З антропоцентричних позицій час має бути наповнений певним сенсом. Сенс часу становлять події, в котрі людина залучена, або які її певним чином стосуються, а також дії самої людини, де домінуючу роль відіграє час. У першому випадку спостерігається очікування людиною часової точки, коли має статися подія, в другому відбувається перетин просторової і часової точки, тобто людина опиня-

ється в певний час на певному місці. На циклічній формі динамічності часу, як базовій характеристиці цієї категорії, ґрунтується часова орієнтація в поєднанні з темпоральною локалізацією.

Und er antwortete mir: Bis 2300 Abende und Morgen um sind; dann wird das Heiligtum wieder geweiht werden (Daniel 8: 14).

Ihre Fürsten sind unter ihnen brüllende Löwen und ihre Richter Wölfe am Abend, die nichts bis auf den Morgen übriglassen (Zephanja 3:3).

Da stand Abraham des Morgens früh auf und nahm Brot und einen Schlauch mit Wasser und legte es Hagar auf ihre Schulter und den Knaben mit und ließ sie von sich (1 Mose 21:14).

Des Abends aber nahm er (Laban) seine Tochter Lea und brachte sie zu ihm; und er ging zu ihr (1 Mose, 29:23).

Des Morgens aber, siehe, da war es Lea (1 Mose, 29:25).

Und des Nachts ging er hin und begrub den Toten. (Tobias 2:7).

Tobias [...] trug heimlich zusammen die Erschlagenen [...] und des Nachts begrub er sie (Tobias 2: 9).

Denn da alles still war und ruhte und eben recht Mitternacht war (Die Weisheit Salomo 18:14).

До теоцентричних маркерів часу – *Tag, Nacht, Morgen, Abend, Jahr* – додаються антропоцентричні часові показники *Stunde, Minute, Sekunde, Augenblick*. Вони позначають набагато менші відрізки часу, і це свідчить про великий рівень значущості часу для людини. Водночас ці антропоцентричні часові показники в біблійних текстах не були помічені.

Список використаних джерел

1. Бенкендорф Г.Д. Антиномія теоцентричність – антропоцентричність в концептуальній / мовній картині світу (на базі німецької мови) Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільській: Аксіома, 2007. – Вип.15. – Т.2. – С. 303-306.
2. Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Dr. Martin Luther (Ausgabe 1912). – Frankfurt am Main: Verlag Friedrich Birschhof GmbH. – 1646 S.
3. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – Українське Біблійне Товариство (United Bible Societies) EPF-BFBS-1993-38.9M-VO73 – 1256 с.

Анотація. У статті поняття «часопростір» розглядається в контексті лінгвофілософської антиномії теоцентричність / антропоцентричність. Мовним матеріалом для дослідження виступають біблійні тексти німецькою мовою в перекладі Мартіна Лютера. При аналізі концепту «часопростір» розглядаються семантичні процеси упорядкування світу – структурація, локалізація та орієнтація.

Ключові слова: часопростір, лінгвофілософська антиномія, теоцентризм, антропоцентризм, синкретичний лінгвістичний концепт, антропоцентричні одиниці часу.

Summary. The megaconcept “picture of the world” engaged key positions in the modern cognitive linguistics. Space and time (Zeitraum) are one of the components of the picture of the world.

The article deals with the concept “space and time” in the context of the linguophilosophic antinomy theocentrism / anthropocentrism. The Bible texts translated into German by Martin Luther and their equivalents become the linguistic material for the investigation. The semantic processes of the world regulating – structuration, localization and orientation – are treated when analysing the concept “space and time”.

The structuration means the division and differentiation of the world as it is described in the first chapter of the Genesis. Some differences in the comparison of the theocentric and anthropocentric attitude are observed when analysing the concept “space and time”.

The space localization contains an understanding of the location of the man in the world.

The space orientation provides the notion of the man about the integrity of space and time and its threenomial and fournomial structure of the world. The vertical attitude looks as an division of the world into components – heaven and earth.

The horizontal attitude is oriented on the definition of four parts of the world. In the processes of the space and time orientation are used in German the same linguistic units – Abend, Morgen, Mittag, Mitternacht. As a result in German appears the syncretic linguistic concept “Zeitraum”. Such anthropocentric units of time – Stunde, Minute, Sekunde, Augenblick – are not used in the Bible texts.

Key words: space and time, linguophilosophic antinomy, theocentrism, anthropocentrism, syncretic linguistic concept, anthropocentric units of time.

Отримано: 17.07.2015 р.

ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ПРОБЛЕМА АБСУРДНОСТІ ЖИТТЯ У ЗМІСТОВО-ПОЕТИКАЛЬНІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХОЛМСІАНИ

Сучасний підхід до оцінки холмсіани в ракурсі методики «ретельного прочитання» і ранжирування у парадигмі мідллітератури передбачає здійснення різнопланового аналізу авторських інтерпретаційних моделей, тобто розширення прийнятих «за умовчанням» у класичному літературознавстві сюжето- та жанроорієнтованих векторів оцінки дойлівського циклу. Не зважаючи на те, що первинно у тексті шерлокіани немає прямої вказівки на філософію екзистенціалізму, у конструюванні образу головного героя чітко простежуються риси екзистенціального світовідчуття як формули внутрішнього конфлікту. Прагматична окресленість інтриги переднього плану, яка у детективному оповіданні полягає у математично точному мистецтві розкриття таємниці, на перший погляд, дисонує із екзистенціальним, а отже ірраціональним за своєю суттю, ракурсом емотивної репрезентації характеру головного героя. Але насправді Холмс «поза справою» – зображений у значно різнобарвнішій палітрі засобів та смислів, хоч і вкрай герметизовано поетикально – антонімічно опозиціонується експліцитній масці детектива як «*an automaton, a calculating machine*», створюючи оригінальний з точки зору інтерпретаційної перспективи простір комунікативної невизначеності і формуючи загалом маятникову структуру образу.

У вітчизняному літературознавстві персонаж Шерлока Холмса досі у такому ракурсі зовсім не розглядався. У західному літературознавстві, де стереотипи в оцінці холмсіани останнім часом стрімко ламаються, вартої уваги збірник статей низки авторів, виданий Дж. Рейсчем [11], де увагу зосереджено на дотичних точках образу Холмса та актуальних філософських вчень, вплив яких помітний у циклі. На пострадянському просторі найближче до цієї проблеми підійшов М. Чертанов, який аналізує образ Холмса із проблемної, а не суто описової точки зору [6, 108]. О. Козлов говорить, що «...здавалося б у виключно пригодницьких творах Конан Дойля часто закладений глибокий філософський зміст із гострою, хоча часто і прихованою, полемічною спрямованістю» [4, 8].

Хоча «екзистенціальність» образу дойлівського сищика є значно більш різноплановою і потребує ретельного аналізу усіх ланок, метою конкретно цієї статті є проблема абсурдності життя як одна із центральних екзистенціально орієнтованих характеристик Шерлока Холмса.

Т. Адорно [7, 480] виділяє як ознаку масової культури – до якої все-таки тяжіє за рядом ключових ознак холмсіана – її сугестивну настанову на конформізм та конвенціональність, що вилилось у твердження, нібито життя слід прийняти таким, як воно є, оскільки всякий протест особистості проти суспільства ні до чого не призводить – точка зору, цілком протилежна екзистенціальному світогляду. У естетичній тріаді домінант «екзистенціалізм-масовість-неоромантизм» ця заувага отримала оригінальне авторське втілення. За словами Т. Денисової [1, 11], у реалістичній традиції відчуження є явищем історичним і обумовленим соціальними обставинами. На противагу цьому у неоромантичній традиції холмсіани відчуженість сищика є його особистісною, метафізичною дилемою, закоріненою у відповідному баченні життя – через світоглядні рамки *fin de siècle*, простежувану на рівні тексту естетику декадансу, ніцшеанський бунт проти конвенціональної безликоності мас та песимізм, детермінований відсутністю адекватних розумовим потребам головоломок. Екзистенціальний спротив буденності, розуміння її як тотального монстра цивілізації, що загрожує індивідуальному – це також ті смислові паттерни, які виводять шерлокіану за ідейно-типологічні межі масовості, зберігаючи при цьому масовість суто як кількісний показник популярності.

Щоправда, екзистенціальне несприйняття буденності Холмсом має ряд ключових особливостей: воно не є соціально загрозливим, обмежене самим тільки внутрішнім конфліктом героя та характером рецепції навколишньої дійсності, а також є пунктирним, переривчастим, оскільки опановує Холмса винятково у період незайнятості – на етапі «проживання повсякденності» – у нижній точці маятникового коливання «буття на межі» як двоїстого у вимірі дойлівського циклу екзистенціального концепту, що в цьому випадку означає стан «межового відчаю» внаслідок крайнього загострення «бездіяльного песимізму».

Н. Хамітов зазначає, що «Я», «замкнувшись на собі», «породжує ідею абсурдності та безцільності життя» [5, 11], а «...межове буття людини супроводжується тугою, жахом, відчаєм, оголює досі приховані трагічні протиріччя людини і світу» [5, 156]. Така настроєвість присутня в епізодах зображення Холмса поза роботою, коли життя без застосування вмінь здається йому позбавленим мети. Проте думки в подібному песимістичному ракурсі простежуються у тексті

холмсіани регулярно і в тих моментах, коли автор «оголює» справжню внутрішню філософсько-екзистенціальну суть характеру, чого зазвичай не дає зробити фабульна маска твору. Холмс показує себе оптимістом, коли чогось прагне і досягає, тобто в проміжній цільовій точці, коли застосування розуму та відшліфованих практичних вмінь дає змогу відчутти впевненість і власну силу, а також відносно соціалізуватись. В іншому випадку розуміння абсурду буденності породжує у нього соціопатичні нахили, що К. Сміт загалом влучно окреслила як стан «людини, яка переступає паркан» (“a man straddling the fence”) [12, 12].

Раціоналізаторство і діяльність як шлях викорінення негативних емоцій та опанування слабкими сторонами людської природи – одна з тих тез, які проводять чітку паралель між поглядами Холмса та вченням Спінози, що стало предметом дослідження в статті К. Руфи, яка стверджує, що Холмс та Спінозу об'єднує думка про те, «що щастя можна досягти лише в разі використання можливостей нашого розуму, коли людина перебуває у стані когнітивної активності», натомість «інтелектуальна пасивність веде до нещастя» [10, 6]. Проте в проєкції більш глобальній Холмс має погляди майже шопенгауерівські, суголосні з тим, що насправді людина в змозі упорядковувати світ тільки в малих масштабах, але не має можливості подолати абсолютне зло чи досягти абсолюту щастя – саме на тлі цього справжній екзистенціальний бунт, який виходить поза межі індивідуального мікрокосму, видається алогічним: «Якою мізерною здається людина з її жалюгідним гонором та мріями на тлі природи» [3, Т. I, 144]; «Який сенс у цьому ланцюзі нещастя, насильства й жаху? Адже має бути сенс – інакше вийде, що в нашому світі панує випадок, а це неможливо уявити собі. Тож який він, цей сенс? Ось велика, вічна загадка, на яку людський розум і досі не здатен відповісти» [3, Т. II, 43].

Коливання настроєності характеру Холмса впродовж циклу можна пояснювати з різних точок зору. С. Дойль та Д. Краудер [8, 242], наприклад, головну причину прикінцевого наростання песимізму дойлівського детектива вбачають у впливі тотального повоєнного зневір'я. Горизонт внутрішнього смислу холмсіани загалом нагадує наполегливу спробу втекти від настирливої ідеї безглуздості людського життя, значення якого в космічних масштабах маліє настільки, що доля кожної окремої людини, навіть найвизначнішої, навряд чи має певну істинну вартість. Детально аналізуючи авторські інтерпретаційні моделі твору, складається враження, що цю певною мірою деструктивну для цілої людської спільноти ідею, яка в семантичній тканині твору знаходиться десь на самому дні, автор намагається приховати застосуванням різного роду текстуальних масок, як-то насичений сюжет, яскраві образи, показний спінозівський прагматизм і раціоналізаторство головного героя, його блискучо виписаний характер. Над усім цим ніби зріє простежуваний з допомогою детального аналізу тексту, проте загалом імпліцитний трагізм образу Холмса. Ці твердження в концентрованому вигляді акумулюють у собі наступні його слова, взяті, що показово, з останнього твору циклу (тут стануть демонстративними ще й слова детектива, що «освіта – це низка уроків, найбільший з яких відбувається наприкінці» [3, Т. III, 273]): «Але хіба все наше життя не жалюгідне і нікчемне? Хіба доля людини – не доля всього людства в мініатюрі? Ми до чогось прагнемо. За щось хапаємося. Але що врешті-решт зостається у наших руках? Тінь. Або гірше, ніж тінь, – страждання» [3, Т. IV, 298].

Інстинктивно рятуючись від в'їдливої ідеї безнадійності внаслідок безсилля змінити щось кардинально – яка текстуально виражена вкрай фрагментарно, імпліцитно, проте регулярно – Холмс шукає шлях втечі від реальності, і таким методом абстрагування стає для нього музика – як протилежна сторона прагматичності та позитивістської патетики в структурі образу героя: «...передайте мені мою скрипку і спробуйте забути на півгодини про цю мерзенну погоду і ще мерзніші вчинки наших ближніх» [3, Т. I, 274]. Музика як інша пристрасть Шерлока Холмса – це один із орієнтирів більш широкого трактування дойлівського персонажа, долаючи межі традиційно односторонньої його інтерпретації в душі апологета логіки і точних наукових методів та, примикаючи до цієї лінії, «розумної машини»: «Цілий вечір він просидів у кріслі, невимовно щасливий, тихенько ворухачи своїми довгими, тонкими пальцями в такт музиці; його лагідна усмішка, замріяні зволожені очі аж ніяк не нагадували того Холмса-нишпорку, який щохвилини був готовий полювати за злочинцями. Дивовижна вдача мого друга мала дві складові, і я часто думав про те, що його надзвичайна проникливість народилася в боротьбі з поетичним, задумливим настроєм, який був для нього найголовнішим» [3, Т. I, 221]. Ще одним аргументом на користь спростування абсолютизації оптимістично-позитивістського ідейного плану холмсіани і розширення літературознавчої інтерпретації до рівня «твору зі смислом», а не просто пригодницького циклу можуть служити і слова Ватсона, де так само вкрай фрагментарно і ніби побіжно звернено фокус оповіді до проблеми людського буття: «Навіщо доля витіває такі жарти з нами – бідолашними, немічними створіннями» [3, Т. I, 261].

Хоча в дуже багатьох моментах позицію Холмса-надлюдини із соціопатичними схильностями можна розцінювати як зверхню у ставленні до пересічних людей, Холмс не є

мізантропом. Не зважаючи на те, що він явно займає позицію «над» і «поза» натовпом (тобто є вищим за його закони і внутрішньо відмежовується від його побутування як деякого соціального організму), уявити його абсолютно без нього просто неможливо. К. Редмонд зауважує, що герой Дойля «...неодмінно потребує того середовища, у якому знаходиться» [10, 139]. У традиціях ніцшеанства він із презирством ставиться до натовпу як утворення із розвиненим стадним інстинктом, де цінність особистості нівелюється, а сукупність людей перетворюється у цілком передбачуваний і вкрай низькоінтелектуальний стадний організм, який не становить собою нічого вагомого і вартого поваги з його боку. Проте на фоні цього різко виростає цінність особистості нестадної: винятково на абсурдності натовпу чи всупереч йому може вирости надлюдина, оскільки соціум надлюдей неможливий, як немає сенсу надлюдина у вимірі абсолютно безвідносному до соціуму.

В екзистенціальній філософії Н. Хамітова говориться, що «...тінь повсякденності накриває майже все соціальне життя, і соціальність є подоланням повсякденності лише тією мірою, якою підноситься до особистісного начала» [5, 158]. Посилаючись на філософа Вінвуда Ріда, Холмс говорить, що «... кожна окрема людина – незбагненна загадка, але група людей – це вже якась математична єдність. Хіба можна, скажімо, передбачити дії окремої людини? А от поведінку людської спільноти – можна, й досить точно. Окремі особи різні, а кількість характерів у спільноті залишається постійною. Так свідчать підрахунки»... [3, Т. I, 164]. Коли особистість стоїть окремо, вона є самоцінною, проте як тільки людина потрапляє в соціум – стає керованою його механізмами і втрачає неповторність. Цікаво, що тут Холмс абсолютно не цікавить ракурс соціального престижу, рівня достатку, престижу чи навіть інтелект індивіда. Цінна людина сама собою, доказом чого є слова Холмса про працівників із доку: «Які вони брудні! Але в кожному з них палає маленька іскра безсмертної душі. Поглянувши на них, не скажеш цього нізащо. Проте це справді так. Дивна істота – людина» [3, Т. I, 164]. Тут певним чином знайшли відгук погляди самого автора, дотичні до спиритуалізму, для якого центральним положенням є теза про безсмертність душі.

Для холмсіани властиве підкреслення вартісності життя у тих виняткових моментах, коли абсурд відступає на другий план. Життя сприймається почасти як проблема, що потребує гідного розв'язання, чого можна досягти шляхом здійснення загальних (визначення індивідом спектру концептуальних ідей, цінностей) та поточних екзистенціальних рішень. Із твердження, що «... життя незрівнянно дивовижніше в порівнянні з тим, що здатна створити людська уява» [3, Т. I, 228], випливає не тільки ключова для холмсіани установка на реалістичність – чого Холмс завжди вимагає від оповідей Ватсона – а й самоцінність поняття «життя» у його повноті. Оскільки для холмсіани як циклу детективного фундаментальною є тема злочину, у контексті цього цікавими є роздуми Холмса над його природою. Вартим щирої уваги є те, як людиною, вершинним досягненням еволюції на даному етапі, можуть керувати матеріальні речі, штовхаючи на абсолютно нелюдські, дикунські вчинки: «Через цей кристалик вуглецю вагою в сорок грам сталося два вбивства, одне самогубство, отруєння сірчаною кислотою й кілька пограбувань. Хто б міг подумати, що така гарненька іграшка веде людей до в'язниць і на шибеницю!» [3, Т. I, 303]. В умовах ворожості світу до мікрокосму окремої людини завданням кожного вбачається діяльність в рамках своїх можливостей, які варто вдосконалювати максимально і шляхом цього привносити свою проминальну лепту в боротьбі з деструктивним хаосом абсурдності. За С. Хамітовим, «межове» екзистенціальне буття якраз і є скерованістю індивіда до «чогось вищого» [5, 11]. Для Холмса це єдиноправильний шлях ствердження своєї екзистенції та подолання нав'язливого песимізму від усвідомлення власної неспроможності змінити недосконалі закони існування: «...коли ми зможемо довести цю справу до кінця, то сміливо скажемо, що не дарма прожили своє життя на цій землі» [3, Т. III, 13].

Отже, проблема абсурдності життя з огляду на парадигмальні особливості холмсіани отримує оригінальне вирішення, зокрема і в плані виявлення її есенціального ядра, яке експліцитно ховається за пригодицьким змістом фабули та гностичним оптимізмом головного героя. Усе це створює ефект роздвоєності чи навіть суперечності образу, проте насправді розширює схематичні рамки формули детективного персонажа.

Список використаних джерел

1. Денисова Т. Экзистенциализм и современный американский роман / Т. Денисова. – К.: Наукова думка, 1985.
2. Дойль, Артур Конан. Пригоди Шерлока Холмса: в 4-ох тт.. / А.К. Дойль / пер. з англ. В. Панченка. – К.: Веселка; Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010.
3. Козлов А. С. Многоликий Конан Дойль / А.С. Козлов // А. К. Дойль. Маракотова бездна: Повести, рассказы. – Симферополь: Таврия, 1989. – 304 с. – С. 3-8.

4. Хамитов Н. Философия человека: от Метафизики к метаантропологии / Н. Хамитов. – Киев: “Ника-Центр”, Москва: Центр общегуманитарных исследований, 2002. – 336 с.
5. Чертанов М. Конан Дойл / Максим Чертанов. – М: Молодая гвардия, 2008. – 328 с.
6. Adorno T. W. Television and the Patterns of Mass Culture // Mass Culture. The Popular Arts in America / edited by Bernard Rosenberg and David Manning White. – London: The Free Press. Collier Macmillan Publishers; New York: A Division of Macmillan Publishing Co, 1964. – P. 474-488.
7. Doyle, S., Crowder, D.A. Sherlock Holmes For Dummies / Steven Doyle, David A. Crowder. – Hoboken: John Wiley & Sons, 2010. – 384 p.
8. Redmond, C. Sherlock Holmes Handbook / Christopher Redmond. – Toronto: Dundurn, 2009. – 336 p.
9. Rufa, Kate. A Sherlockian Scandal in Philosophy / Kate Rufa // Sherlock Holmes and philosophy: the footprints of gigantic mind / edited by George A. Reisch. – Chicago: Open Court, 2011. – 381 p. – P. 3-15.
10. Sherlock Holmes and philosophy: the footprints of gigantic mind / edited by George A. Reisch. – Chicago: Open Court, 2011. – 381 p.
11. Smith, K.C. Forming and Protecting the Middle-Class Victorian Ideal: Holmes and Watson / Kathryn Caroline Smith. – Pembroke: The University of North Carolina at Pembroke Press, 2008. – 34 p.

Анотація: у статті розглянуто екзистенціальне питання абсурдності життя відповідно до змістово-поетикальних трансформацій хомсіани, що визначались такими головними векторами, як неоромантизм, мідллітература, формульність детективного жанру, ніцшеанський характер головного героя, двоплановість структури образу Холмса: експліцитний гностичний оптимізм та імпліцитний декадентський песимізм тощо.

Ключові слова: екзистенціалізм, «буття на межі», абсурдність, неоромантизм, мідллітература.

Summary. Despite the fact that originally there is no direct reference to the philosophy of existentialism in Sherlockiana's text, an existential perception of the world can be definitely seen as the formula of the internal conflict in the image-constructing of the main character. Pragmatic definition of the foreground intrigue (which according to the detective story's poetics consists in mathematically precise art of disclosing the secrets) seemingly dissonants with existential, and therefore irrational in its nature, foreshortening of the emotive representation of the protagonist character. But in fact, Holmes "out of business", though highly pressurized in sphere of poetics and scope of the text, is depicted in much more colorful and significant palette of means and meanings and is opposing to the explicit mask of the detective as "an automaton, a calculating machine". This creates an original from the point of the interpretative perspective space of "communicative uncertainty" and forms generally pendulum image structure. Pro tanto Holmesiana's neo-romantic tradition an estrangement is the detective's personal, metaphysical dilemma rooted in the corresponding vision of life through the ideological framework of the fin de siècle, aesthetics of decadence, Nietzschean rebellion against the conventional faceless of masses and determined by the lack of adequate mental needs puzzles pessimism. Existential resistance to the routine and its understanding as a total monster of civilization that threatens an individual are also the semantic patterns that turn Sherlockiana out of ideological and typological boundaries of mass-culture, while keeping nomen of "mass" purely as for quantitative measure of popularity. Holmes has almost Shopenhauer's look about the statement that people actually able to manage the world only on a small scale, but is not able to overcome an absolute evil or to achieve an absolute happiness. Thereafter real existential rebellion that goes beyond individual microcosm seems illogical and the life in general seems pessimistic and absurd.

Keywords: existentialism, "being on the brink", absurdity, neo-romanticism, middle-literature.

Отримано: 12.07.2015 р.

ТВОРЧИСТЬ В.ГЮГО В ОЦІНКАХ ТА ПЕРЕКЛАДАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

Постановка проблеми в загальному вигляді. Не зважаючи на всесвітню відомість та значущість В. Гюго – видатного французького поета, драматурга, романіста та публіциста, тема «Гюго та Україна» ще недостатньо досліджена. Винятком є хіба що питання – творчість В. Гюго в оцінках та перекладах І. Франка. Виявляючи надзвичайний інтерес до поезії Гюго, франко перекладав його твори українською здебільшого із збірок Кари та «Легенди віків», а також написав талановиту статтю про його творчість. В цьому дослідженні видатний Каменяр трактував Гюго як видатного митця, гуманіста й демократа, захисника знедолених, борця проти будь-якого гноблення та політичної тиранії.

Творчістю Гюго цікавилася та захоплювалася також Леся Українка, перекладаючи вірші та поеми видатного французького митця. Однак на протязі 19-20 століть інші талановиті українські поети та прозаїки зверталися до неосяжної спадщини Гюго та зробили свій вагомий внесок в скарбницю української культури.

Аналіз дослідження і публікацій. На сучасному етапі розвитку української національної науки і культури дослідження та переклади творів Гюго є необхідною складовою загально-культурного процесу інтелектуального та духовного розвитку сучасного та наступних поколінь. У площині цієї спрямованості вище зазначені проблеми були висвітлені в працях М.П. Подолинського, В. Шурата, І.Ю. Журавського, О.М. Модестової, Д.С. Наливайко, І. Лозинського, М. Москаленка, Р. Біганського та ін.

Надзвичайно вагомим є дослідження академіка О.І. Білецького, професора М.І. Рудницького, літературознавця С.І. Родзевича. Назвемо також імена таких дослідників як О. Чичерін, Й. Волісон, Н. Сирокомська, Х. Паляниця, котрі заглиблено вивчали творчу спадщину Гюго, сприйняття її на українському ґрунті, проблеми сучасного перекладу поезії, прози та драматургії видатного майстра слова українською мовою. Необхідність аналізу цього наукового та творчого процесу й стало поштовхом для написання даного дослідження.

Формування цілей статті. З огляду на актуальність, теоретичну значущість означеної проблеми метою даної статті є висвітлення концептуальних засад дослідження феномену сприйняття творчості Гюго на українському національному ґрунті у межах від першої половини ХІХ до 80-х років ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Неможливо уявити французьку літературу ХІХ століття та світову літературу взагалі без В. Гюго. На протязі майже всього століття письменник лишався однією з центральних постатей світового літературного процесу. Його творчість вражає багатогранна: він великий поет, прозаїк, драматург, літературний критик, палкий публіцист. Творчість Гюго постійно лишалася відкритою «бурям століття», актуальним проблемам суспільного і політичного життя.

У 1844 році в українському літературно-художньому та історико-літературному збірнику «Молодикъ на 1844 годъ» виданому І. Бецьким у Петербурзі, було вміщено перші переклади поезій Гюго російською мовою. З цього часу творчість французького поета та прозаїка звертає на себе увагу українських митців. Так, вже в «Щоденнику» 20 липня 1857 року Т.Г. Шевченко використовує ім'я Квазімодо, а політична сатира Гюго іноді перегукується з політичною сатирою Шевченка саме з цього періоду.

Як зауважує літературознавець Д.С. Наливайко: «Художня творчість В. Гюго відзначається рідкісним жанровим розмаїттям: з однаковим успіхом виступав він в поезії, прозі й драматургії. Та слід сказати, що перш за все він був поетом, поезія була, так би мовити, і його повсякденним поняттям, і його основним покликанням...» [2, 25]

Вже у 1852 році в календарі «Перемишлянинъ» був опублікований вірш «Рожа й могила» – перший з відомих перекладів творів Гюго українською мовою, виконаний галицьким літератором, видавцем журналу для народу «Наука», Іваном Наумовичем.

Наступного разу ім'я його промайнуло на сторінках української преси 1865 року, коли віденська газета «Вьестникъ» (№80-97) вмістила оповідання «Ватерлоо», перекладене дещо архаїзованою мовою і надруковане за церковнослов'янською графічною системою. Автор перекладу не вказувався. А 1883 року з'явився в журналі «Зоря» (№21) переклад вірша Гюго «Грецька дитина», здійснений західноукраїнським письменником і публіцистом В. Масляном.

Слід зазначити, що систематичне перекладання й популяризація літературної спадщини Гюго на Україні пов'язані з іменем Івана Франка. У творах великого французького романтика український письменник шукав зброю, яку можна було спрямувати проти спільного ворога – аб-

солютизму, буржуазної тиранії, соціального гноблення, неuczтвa і зловживань церкви. Перший переклад частини поезії: «Нох» із збірки «Кари» Франко зробив ще 1882 року, про що йдеться в його листі до редактора журналу «Світ» Івана Белея. Можна погодитись з літературознавцем С.І. Великовським в тому, що «Кари» розгортаються за певним аналогом з дантівською поемою, бо Гюго веде нас через сім зловісних книг-кругів, з яких складаються «Кари», щоб в епілозі під назвою «Лух» («Світло»), намалювати сяючу долину, перед якою неминуче відступить морок ночі, що нависла над Францією». [1, 250]. Франко радив Белею надрукувати «уступ початковий «Нох» і кінець «Лух», а також вмістити біографію Гюго, яку він мав намір сам опрацювати. Однак І. Белей не відважився опублікувати гостру революційну сатиру; щоправда, повідомив читачів, що Франко працює над перекладами поезій Гюго. Нарешті, у 1886 року письменник опублікував свій переклад «На острові Джерсі» в журналі «Зоря» (№ 19) під псевдонімом Мирон. Вже після смерті Франка, 1925 року, академік М.С. Возняк вмістив перший його переклад у журналі «Культура» (№ 2), а ще через рік у журналі «Глобус» (№ 11) вийшов друком, вірш «Що таке штука?».

Відомі франкові переклади одинадцяти окремих віршів і циклу з дев'яти поезій «Бичування». Слід зазначити, що вірш «До народу», також перекладений ним, виразно співзвучний з громадянськими мотивами творчості Каменяря.

До перекладання творів Гюго звернулася й Леся Українка.

В листі до матері Олени Пчілки від 6 серпня 1889 року вона повідомляла: «Pauvres gens» прочитала, постараясь конечно їх перекласти», а вже через місяць писала братові Михайлу: «Розпочала ще дві нові уліти... «Des pauvres gens». Найпильніше тепер мені: «Les pauvres gens». І нарешті в наступному листі до брата, датованому 26-28 вересня 1889 року, Леся Українка сповіщала, що переклад «Les pauvres gens» уже надісланий до журналу «Зоря», хоч вона й не сподівається, що його там надрукують. Так і сталося. Її вправний переклад вірша «Бідні люди» (інша назва «Сірома») з присвятою «моєму любуому і вельмиповажаному дядькові Михайлові» (Драгоманову) було опубліковано, але в журналі «Народ» (1891, № 10-12). Вірш Гюго «Лягідні поети, співайте!», перекладений Лесею Українкою, надрукував 1906 року журнал «Рідний край» (№ 18), який видавала Олена Пчілка. Крім того, вона також опублікувала низку своїх перекладів поезій Гюго: «Я працюю» («Зоря», 1893, N20), «Геній замисленик...», «Сором філософу марному», «Розважання – забування» («Життє і слово», 1894, т. I, кн. 2). Вірш «Діти», впрішє надрукований у її перекладі в журналі «Молода Україна» (1908, N 1), побачив світ в одномірнику Олени Пчілки (К.: Дніпро, 1971).

Майже одночасно з Франко і Українкою з захопленням перекладає поезію Гюго Василь Щурат. У 1896 року Василь Щурат, реалізуючи задум видати антологію європейської поезії, опублікував у газеті «Діло» (N 262) свій перший переклад з Гюго – вірш «Пророки постом мучені тяжким», а через два роки в книжці «Мої листи» – вірш «Дитино, будь я цар...». Сім його поетичних перекладів умістила газета «Руслан» (1902, N 80, 81, 83, 88), шість інших увійшли до виданої 1903 року першої частини «Поезії XIX віку», і серед них: «Вибір», «Вечором», «Розмова з нуждарем», «Дитино, будь я цар...». Перекладач вдало передав ідейно-естетичне спрямування поезій Гюго, хоч іноді й відступав у деталях від першотвору.

Необхідно підкреслити, що саме Франко започаткував і перекладання драматичних творів Гюго. Як зазначив фахівець М.І. Трескунов «...сюжет в драмах Гюго дуже часто підпорядковується досягненню мелодраматичних ефектів, в яких драматург вбачав засіб надання максимальної емоційної сили тим «моральним урокам», які він ставив вище правди історичних фактів» [6, 164] Гострота соціального конфлікту, чітка антимоноархічна й антиклерикальна спрямованість драми «Торквемада» давно привернули його увагу. Франко радив Лесі Українці перекласти цей твір українською мовою. В листі до М. Драгоманова (1 січня 1895 р.) він запитує, чи панна Леся не мала б охоти взяти на себе труд перекласти «Торквемаду» Віктора Гюго? Я дуже бажав би напечатати сю драму по-нашому і думаю, що кращого переводчика не найду». Через місяць цього ж року Франко знову нагадував, що дістав французький текст «Торквемади» Віктора Гюго і запитує ще раз, чи Леся хоче взятися до його перекладу. Леся Українка погодилася: «Може бути, що я одважусь на сей переклад, тільки не буду займатись ним у Софії, а хіба дома...» (лист з Софії від 18 лютого 1895 р.).

Між тим обставини склалися інакше, й драму почав перекладати сам Іван Франко. Уривки з неї («сцену на кладовищі» з першої дії) він опублікував у журналі «Літературно-науковий вісник» (1901, т. 14, кн. 5). Там же 1905 року вийшов повний переклад другої дії «Торквемади».

У другій половині XX ст. цю драму В. Гюго наново переклав Борис Тен («Всесвіт», 1977, № 12).

В архіві Франка зберігається рукопис перекладу розділу з роману «Знедолені», написаний невідомою рукою, з правками І. Франка та його сина Андрія. Переклад супроводжує невелика передмова, датована 9-18 жовтня 1912 року.

Слід зазначити, що у дожовтневий період окремі вірші Гюго перекладали поети Михайло Старицький, Микола Вороний, Борис Грінченко, Олесь Жихаренко, Мусій Школиченко (М. Кононенко), Я. Біленький та інші; ці переклади містилися в різних журналах, альманахах, збірниках, так званих «декламаторах». А журнал «Ілюстрована Україна» (1913, № 1-5) надрукував початковий розділ роману «Дев'яносто третій рік» (перекладач не вказувався).

Необхідно зазначити, що на протязі всього свого творчого життя Гюго залишався на засадах романтизму, мабуть тому, що «...не зважаючи на суперечки, що траплялися між романтиками, це були дискусії всередині руху, всередині культури, яка стверджувала та захищала «дух» як домінуючу субстанцію, як єдину цінність» [7, 99]

На початку ХХ століття українська література поповнилася новими перекладами прози Гюго. 1901 року у Львові в серії «Літературно-наукова бібліотека», яку редагував В. Гнатюк, вийшло перше книжкове видання оповідання «Клод Ге» в українському перекладі Є. Тимченка. Наступним книжковим виданням був переклад оповідання «Ватерлоо», що вийшов у видавництві «Просвіта» 1912 року. В передмові Франка зазначалося, що він невдовзі подасть докладніші відомості про життя і творчість французького письменника.

Починаючи з 20-х років ХХ ст. на Україні перекладались і видавалися гостросоціальні романи Гюго «Собор Паризької богоматері», «Знедолені», «Дев'яносто третій рік» та інші. Так, останній з цих творів публікувався п'ять разів (1928, 1929, 1932, 1937, 1959 рр.). Повний його переклад, здійснений Ольгою Кривинюк і Любов'ю Комаровою, вийшов у київському видавництві «Сяйво» 1928 року з передмовою письменника Михайла Рудницького під заголовком «Віктор Гюго – поет грандіозного». Щоправда, художністю цей переклад дещо поступався перед новим, здійсненим Христею Алчевською (1929 р.), яка майстерно відтворила дух тієї доби, зберегла індивідуальний стиль автора, точно передала його інтонаційні особливості першотвору.

Історичний роман «Собор Паризької богоматері» займає особливе місце в творчості Гюго. Як зазначив письменник та літературний критик Ш. Сент-Бев: «...Собор – це плід генія, що повністю вже сформувався для цього жанру, і який у процесі роботи над своїм романом, досяг ще більшої зрілості» [5, 144]

Роман «Собор Паризької Богоматері» видавався на Україні у 1935, 1952, 1962, 1976, 1981 рр. в перекладі Петра Тернюка. Одне з видань побачило світ 1976 року у видавництві «Молодь» в гарному художньому оформленні та з ілюстраціями Василя Чебаніка. А останнє вийшло 1981 року в київському видавництві «Вища школа» з післямовою Б. Бунича-Ремізова аж стотисячним тиражем. Мабуть, така популярність цього шедевра була пов'язана з тим, що, крім майстерності автора, з точки зору дослідника Б.Г. Реїзова: «Одне слово «Собор Паризької Богоматері» – це роман національної історії, пов'язаний з актуальною сучасною проблематикою» [4, 482]

Всесвітньо відомий роман-епоса «Знедолені» видавався українською мовою в різний час, зокрема під назвою «Безталанні». Двотомне його видання в чудовому перекладі М. Іванова вийшло в 1938-1940 роках з передмовою Олександра Білецького.

Українською мовою видавалися повісті й оповідання: «Бюг Жаргаль» (1928), «Людина, що сміється» (1930), «Трудівники моря» (1931), «Останній день засудженого» (1931.)

Слід зазначити, що до полум'яної громадянської лірики Гюго зверталися західноукраїнські письменники в роки класових битв. Так, поет Василь Бобинський опублікував у громадсько-політичному журналі «Культура» свій переклад вірша Гюго «На барикаді» (1925, № 3).

Надзвичайно талановитими стали переклади українського письменника та поета Максима Рильського, якого приваблювали у творах Гюго революційно-демократичні мотиви, щирий гуманізм, співчуття до знедолених. Ще у збірці «Крізь бурю й сніг» (1925) Рильський оспівував красу Есмеральди – героїні «Собору Паризької богоматері». 1926 року він переклав для театру «Березіль» трагікомедію «Король бавиться», що згодом вийшла друком (1931) у доопрацьованому вигляді разом з драмою «Ернані» й була перевидана 1952 року. Рильський з однаковою майстерністю відтворив і романтичну піднесеність Гюго, і його сповнений незвичайної експресії пафос, і гнівну сатиру. Перекладаючи шедевр політичної лірики – збірку «Кари», він почасти спирався на Шевченкові образи та інтонації.

Про новаторство Рильського – перекладача драматургії Гюго розповів В. Поляков у своїй дисертації «Французька драматургія в перекладах М. Рильського» (1970), а також П. Новохацький у статті «М. Рильський і французька класична драма» («Всесвіт», 1970, № 5).

1953 року в Держлітвидаві за редакцією М. Терещенка вийшли «Вибрані поезії» з основних збірок Гюго «Східне», «Присмеркові пісні», «Кари», «Легенда віків», «Лихі літа», «Грізний рік». Окрім двох Франкових перекладів («Згадка з ночі 4 грудня 1851» та «Сумління») і однієї – Лесі Українки («Відні люди»), тут вміщено переклади М. Рильського, М. Бажана, М. Терещенка, Є. Дроб'язка, Ф. Скліяра, О. Новицького, В. Ковалевського та інших.

Літературознавець М. Терещенко довгі роки працював над перекладами й підготовкою антології французької поезії у двох томах, яка вийшла у світ уже після смерті упорядника, 1971 року, під назвою «Сузір'я французької поезії... Переклади і переспіви М. Терещенка». В ній розміщено вісім перекладів поезій Гюго, серед яких «Мистецтво і народ», «Карта Європи», «Під барикадою на вулиці міській», «У п'їтмі».

Останнє книжкове видання «Поезій» Гюго, що вийшло 1978 року тиражем двадцять вісім тисяч примірників у серії «Перлини світової лірики» з передмовою В. Коптілова – найповніше з усіх, що до цього часу з'являлися на Україні.

Ми бачимо як активно, несамотньо, з натхненням українські митці зверталися до творів Гюго. У певній мірі це пояснює сучасний французький дослідник Марієке Стейн: «Віктор Гюго залишається таємницею, джерелом захоплення та здивування. Чоловік, автор, багатогранний мислитель. Невичерпний» [10, 121]

Відомо, що Віктор Гюго любив дітей і вмів про них писати. Пригадаймо його Гавроша, Козетту, малих Гвінплена і Дею. Він добре знався на психології дітей, на їхній своєрідній етиці й естетиці, і вони любили «дідуса Гюго». Відомо, що своїм онукам він присвятив збірку поезій «Мистецтво бути дідусем». Люблять його й українські діти, доказом цього є численні видання і перевидання його творів. Оповідання «Гаврош» (з роману «Знедолені»), наприклад, виходило шість разів. Не раз перевидавалися в перекладі та в оригіналі оповідання «Козетта» і його адаптовані тексти для шкільного читання.

У 1985 році на Україні вийшли аж три публікації великого письменника. В серії «Пам'ятки естетичної думки» побачила світ книжкова вибірка естетичних праць Гюго «Мистецтво і народ» (упорядник і перекладач М. Москаленко), яка дає змогу наблизитись до розуміння канонів романтизму Гюго. Журнал «Всесвіт» (1985, № 6) опублікував драму Гюго «Марія Тюдор» у перекладі Юрія Назаренка з післясловом «Про романтичну драматургію Гюго і драму «Марія Тюдор» Дмитра Наливайка. В цьому ж номері вміщено кілька поезій, і серед них «Відповідь на звинувальний акт. Продовження» в перекладі Степана Пінчука.

Одну з перших спроб інформаційно узагальнити стан і досягнення в галузі перекладання творів Гюго на Україні зробили Р. Біганський в огляді «До бібліографії перекладів творів В. Гюго українською мовою» («Скарбниця знань»: тематичний зб. наукових праць, 1972) та І. Лозинський у статті «Твори Віктора Гюго на Україні» («Друг читача», 10 березня 1972 р.).

За даними Харківської книжкової палати імені Івана Федорова на 1 червня 1985 року, твори В. Гюго видавалися на Україні 60 разів загальним тиражем 2.279.600, у тому числі 34 рази в українських перекладах тиражем 1.493.000 примірників, 9 разів у російських перекладах тиражем 740 тисяч примірників і 17 разів у перекладах іншими мовами тиражем 46600 примірників.

Не можна не погодитись з думкою Д.С. Наливайко про те, що: «Романтизм, який на межі 18-19 ст., почав витісняти класицизм знаменував тотальну зміну орієнтацій: він не просто звернувся до національних художніх джерел і традицій, а прийняв їх за вихідну основу творчості» [3, 200] Безперечно, Гюго сприймався українськими читачами і критикою як найбільший національний поет Франції, романтик-демократ, який, за висловом академіка Олександра Білецького, прагнув виховати в людей любов до свободи, протест проти духовного пригнічення людської особистості.

Відгукнувшись на смерть Віктора Гюго, три найбільші галицькі газети «Слово», «Зоря», і «Діло» відгукнулися короткими некрологами, які можна, вважати й першими критичними голосами про цього письменника на Україні. В статті, вміщеній у «Слові» (1885, № 53), наголошувалось на заслугах Гюго – творця нової школи у французькому красному письменстві, котра «так відрізнялася від класицизму, як лютеранство від папства». «Діло» обмежилось невеликою заміткою (1885, №53). Проте «Зоря» (1885, № 12) надрукувала широкий матеріал М. Подолинського, в якому робилася спроба зіставити творчість Гюго із спадщиною Гете й Шіллера.

Найперші критичні публікації, в тому числі й Василя Щурата, зводилися в основному до простого переліку фактів, але стаття Івана Франка «Соті роковини народження Віктора Гюго» (1902) була взірцем історико-літературного аналізу. Її автор не лише досліджував твори Гюго, а й давав їм свою оцінку, виявляв закономірності творчого довголіття письменника.

З досліджень, написаних у ХХ столітті на Україні, найоригінальнішими є численні вступні статті й післямови академіка О.І. Білецького, професора М.І. Рудницького, літературознавця С.І. Родзевича. Назвемо також імена таких дослідників, як О. Чичерін, Й. Волісон, Н. Модестова, І. Журавська, Н. Сирокомська, Х. Паляниця, котрі заглиблено й конкретно вивчають творчу спадщину В. Гюго, сприйняття її на українському ґрунті, проблеми сучасного перекладу поезії, прози, драматургії видатного майстра слова українською мовою.

У повній мірі творчості Гюго стосується В.Є. Халізева, який вважає, що: «Рішенню суто творчих завдань так чи інакше супутнє напружена сконцентрованість автора, загальна заглибленість в ці творчі завдання, пов'язана з «муками творчості», та головне, з радісним відчуттям власних можливостей, здібностей, талантів...» [8, 68]

Необхідно додати, що белетризований роман «Олімпіо, або Життя Віктора Гюго», написаний блискучим майстром біографічного жанру Андре Моруа, натхненно відтворив в українському звучанні Юрій Калениченко і видав у «Радянському письменнику» 1974 року.

У 1976 році вийшла монографія Д.С. Наливайка «Віктор Гюго. Життя і творчість» в серії «Нариси про класиків зарубіжної літератури». В популярній формі автор розкрив органічну пов'язаність поезії, прози і драматургії Гюго з проблемами й конфліктами, потребами і завданнями тогочасного суспільного й літературного життя Франції, яскраво висвітлив своєрідність романтичної поетики і стилю Гюго.

Минуло понад сто років від дня смерті Віктора Гюго, а його твори не постаріли в плині часу. Як сказав Іван Франко житимуть і цвістимуть ще й тоді, коли пам'ять усіх його епігонів, парнасистів, сатаністів, символістів та декадентів давно покритється заслуженим забуттям, бо великі імпульси гуманності, милосердя, соціальної справедливості, які він розсіяв по широкім світі своїм огнистим словом, не пропадуть. Великий французький письменник постійно перебував у центрі політичних, ідеологічних, літературних битв свого часу. Віктор Гюго був самовідданим ініціатором руху за мир і першим президентом Всесвітнього конгресу миру в 1849 році.

Надзвичайно символічно звучать слова сучасної дослідниці творчості В. Гюго Катрін Бальоде-Трею: «...в 30 років він революціонував театр та започаткував нову поетичну мову, в 52 роки залишив без жалю комфортне життя в ім'я опору силам тиранії і, нарешті, у 82 роки, за три дні до смерті, він написав свої останні слова: «Любити – це діяти» [9, 3]

Підводячи підсумки даного дослідження, ми вважаємо доцільним зробити наступні висновки: творчість видатного французького поета та прозаїка В. Гюго надзвичайно зацікавила українських митців, літературознавців та перекладачів; ідеали видатного французького митця стали співзвучними його українським колегам; багаточисленні та дослідження творчості В.Гюго українськими фахівцями на протязі першої половини XIX та XX століть продемонстрували глибоке розуміння гуманізму та творчої майстерності Гюго.

Список використаних джерел

1. Великовский С.О. Поэты французской революции 1789-1848 / С.О. Великовский. – М.: Из-во АН СССР, 1963. – 315 с.
2. Наливайко Д.С. Віктор Гюго, життя і творчість. / Д.С. Наливайко. – К.: Дніпро, 1976. – 147 с.
3. Наливайко Д.С. Теорія літератури й компаративістика. / Д.С. Наливайко. К.: Видав. Дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
4. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма / Б.Г. Реизов. М.: Гослитиздат, 1958. – 586 с.
5. Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки / Ш. Сент-Бев. – М.: Худож. лит., 1970. – 392 с.
6. Трескунов М.О. Виктор Гюго. / М.О. Трескунов. – Л.: Из-во ЛГУ, 1969. – 265 с.
7. Федоров Ф.И. Художественный мир немецкого романтизма. / Ф.И. Федоров. – М.: МИК, 2004. – 367 с.
8. Халізев В.Е. Теория литературы / В.Е. Халізев. – М.: Высшая школа, 2005. – 405 с.
9. Balaude-Treilhou C. Hugo \ C. Balaude-Treilhou. –Paris: Nathan, 1993. – 127 p.
10. Stein M. Victor Hugo \ M. Stein. – Paris: Le Cavalier Bleu. – 2007. – 128 p.

Анотація. Пропонована стаття присвячена аналізу досліджень та перекладів українськими митцями творів В. Гюго – видатного французького поета, драматурга, романіста та публіциста. З нашої точки зору тема – В. Гюго та Україна ще недостатньо досліджена. Однак виняткова увага українських митців до творчості всесвітньо відомого французького романтика виявилась дуже обґрунтованою, плідною. Талановиті переклади та дослідження відкрили українському читачеві Всесвіт на ім'я В. Гюго.

Ключові слова: драматургія, дослідження, переклад, творчість, історичний роман.

Summary. The article is dedicated to the analysis of the research and translations of the works created by the outstanding French poet, playwright, novelist and publicist in Ukraine from the middle of the 20s till the 80s of the XXth century. Despite the worldwide fame and importance of Victor Hugo, the theme «Hugo and Ukraine» is not investigated sufficiently. The exception is the theme «Hugo's creation in I. Franko's estimation and translations». Showing a great interest in Hugo's creation, Franko translated his works into Ukrainian and included them to the collections «Retribution» and

«Legends of the centuries» and also wrote the article, devoted to his works. In that article the remarkable Ukrainian writer interpreted Hugo as the great artist and humanist, democrat and defender of the disadvantaged, fighter against oppression and political tyranny.

Hugo's works were admired by Lesya Ukrainka, who translated poems and verses of the outstanding French writer. However, during the XIX-XXth centuries other talented poets and writers approached Hugo's immense heritage and made a significant contribution into Ukrainian culture.

At the modern stage of the development of Ukrainian national science and culture the investigation of Hugo's creation became the indispensable part of the cultural process. Due to the research further formation of intellectual and spiritual development of modern and next generations is presented. The above mentioned issues are highlighted in the works of the following scholars: I. Zhuravska, O. Modestowa, D. Nalivayko, I. Lozynskiy, M. Moskalenko and R. Bitanskiy. The research of O. Biletskiy, M. Rudnitskiy and S. Rodzewich is extremely significant.

The investigation necessity of this scientific and creating process, that is translation of Hugo's works into Ukrainian and analysis by Ukrainian speaking scholars, became the impetus for this article.

Key words: historical novel, problematic, legend, poems, translation, investigation.

Отримано: 12.07.2015 р.

УДК811.581'367

Рудая Н.В.

СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МНОГОКОМПОНЕНТНЫХ СЛОЖНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ СО СЛОЖНОСОЧИНЕННОЙ СТРУКТУРНОЙ ОСНОВОЙ В РОМАНЕ ЛАО ШЭ «РИКША»

Целью данной статьи является анализ использования моделей многокомпонентных сложных предложений (МСП) со сложносочиненной структурной основой (СО) в романе Лао Шэ «Рикша».

В современной китайской литературе существует довольно много авторов, работы которых переводились на разные языки мира и вынесли реалии китайской жизни за пределы Китая. Однако одним из наиболее известных за пределами своей родины китайских писателей является Лао Шэ, видный прозаик, драматург, публицист, более известный реалистической и сатирической прозой, один из ведущих мастеров национальной литературы.

Язык произведений Лао Шэ максимально прост и вместе с тем чрезвычайно богат. Он полон метафор, сравнений, аллегорий. Множество стилистических фигур способствуют более полному раскрытию портретов персонажей и пейзажных описаний. Однако следует отметить, что практически отсутствуют исследования, посвященные функционированию сложных предложений в творчестве Лао Шэ. Считаем, что на это существуют объективные причины.

Изучением сложного предложения в китайском языке занимались многие ученые. Однако до сих пор нет единого, общепринятого, четко сформированного мнения относительно классификаций различных типов предложений. Это связано с тем, что синтаксис стал объектом внимания ученых значительно позже остальных разделов китайской грамматики. Характерной чертой китайской лингвистической традиции довольно длительный период времени являлось изучение иероглифики, фонетики и лексикологии. И хотя в конце XIX века грамматика становится предметом пристального изучения ученых, однако доминирующими в ней были труды, посвященные морфологии и принципам построения простых предложений.

Лишь в середине 40-х годов XX в. выдающийся лингвист Лю Шусян в своем «Кратком очерке китайской грамматики» впервые исследовал специфические для китайского языка синтаксические конструкции, рассмотрел типы синтаксических связей в словосочетании и предложении [6]. В этот же период выходит книга Ван Ли «Современная китайская грамматика», в которой ученый пытался решить проблемы, связанные с разграничением понятий слово и словосочетание, изучал структуру и виды синтаксических конструкций, в том числе с предлогами страдательного залога [2].

С тех пор появляется множество подобных работ, в которых анализируются функциональный, структурный и семантический аспекты китайского синтаксиса. Однако в качестве объекта исследования в них выступают синтаксические конструкции, функционирующие в разговорной речи, и монопредикативные высказывания. Кроме того, наблюдается отсутствие со стороны китайских ученых системного подхода в изучении синтаксиса китайского языка: синтаксические исследования зачастую носят описательный характер. Огромный пласт проблем не рассматри-

вається или изучается очень поверхностно. Это касается и синтаксиса сложного предложения, который не анализируется вообще. В китайском языкознании не существует отдельных исследований, посвященных МСП, поскольку данные конструкции не выделяются как отдельный синтаксический тип.

Огромные вклад в изучение теории китайского языка внесли такие отечественные синологи, как В.И. Горелов, А.А. Драгунов, Е.Н. Драгунова, Т.П. Задоевко, А.Ф. Котова, Е.И. Шутова. И хотя в центре их внимания находились, в основном, вопросы морфологии, лексикологии, диалектологии и истории развития китайского языка, тем не менее, существует ряд работ, посвященных синтаксису, в том числе, синтаксису сложного предложения. Среди таких работ, в первую очередь, следует отметить труды В.И. Горелова «Грамматика китайского языка» [3] и «Теоретическая грамматика китайского языка» [4], Е.И. Шутовой «Синтаксис современного китайского языка» [7]. Однако указанные работы имеют, с нашей точки зрения, ряд серьезных недостатков. В первую очередь, это связано с тем, что классификации синтаксических конструкций были основаны на классификациях известных российских филологов, в частности, В.В. Виноградова. Следовательно, они не в полной мере отражают специфику синтаксиса китайского языка. Вторым существенным недостатком было то, что авторы не разграничивали понятия элементарного сложного предложения (ЭСП) и многокомпонентного сложного предложения. А между тем МСП, как подтверждено в отечественном языкознании [5], имеют определенный синтаксический статус, отличающий их от ЭСП целым рядом особенностей. Это и большая протяженность МСП по сравнению с ЭСП, и большая семантическая емкость. В МСП происходит структурное и интонационное преобразование составляющих их компонентов, способных расширять или изменять свою функцию. Кроме того, для МСП характерны уровни членения, в них возникают ограничения в сочетаемости предикативных единиц, налагаемые структурой МСП.

В МСП наблюдается совмещение функций главного и придаточного в одном компоненте, что приводит к появлению в структуре придаточного показателей структуры главного и, как результат, стечение контактирующих подчинительных союзов, определяющих сложное предложение как МСП.

В связи с тем, что МСП представляют собой конструкции преимущественно письменной речи, то можно было бы предположить, что в языке современной китайской прозы, в основе которой лежит байхуа (白话), изначально являющийся языком разговорным, их количество невелико, поскольку разговорная речь стремится к краткости и лаконичности, с одной стороны, и к максимальному упрощению восприятия речи собеседником, с другой. Между тем анализ романа Лао Шэ «Рикша» показывает, что МСП одна из достаточно употребляемых синтаксических конструкций. Так анализ постраничной частотности МСП относительно других типов предложений показал, что МСП с союзными и бессоюзными видами связи в среднем составляют 39% от всего количества употребленных предложений.

Известно, что МСП представляет собой целостное синтаксическое построение, при помощи которого выражается сложность познаваемых явлений действительности. Именно это их семантическое свойство заставляет выдающегося китайского прозаика Лао Шэ облекать текст от лица автора и речь действующих лиц в форму моделей МСП.

Объектом нашего исследования являются МСП, встречающиеся в романе Лао Шэ «Рикша», которые употребляются с различной частотой. МСП со сложносочиненной СО количественно преобладают над МСП со сложноподчиненной СО. Соотношение сложносочиненных и сложноподчиненных предложений в художественном стиле во многом зависит от индивидуального стиля писателя.

МСП со сложносочиненной СО в романе «Рикша» составляют 62% от общего количества МСП с союзной связью. Общим значением таких предложений является значение однотипности семантики сочетающихся частей. Пользуясь наблюдениями В.В. Бабайцевой, можно отметить, что в сложносочиненных предложениях происходит нейтрализация некоторых свойств, более ярко выраженных у бессоюзных и сложноподчиненных предложений. «При связи простых предложений в сложносочиненные в их языковой и речевой семантике актуализируются те значения, которые важны в коммуникативном аспекте» [1, 73]. МСП со сложносочиненной СО используются в художественной речи чаще всего для образного изображения действительности и для передачи авторской эмоциональной оценки. МСП, построенные по принципу сочинения, выступая в качестве синонимов простых самостоятельных предложений, отличаются тем, что мысли в сложном предложении образуют сложное целое. Так, в художественном стиле простые предложения выделяют в изображаемой картине отдельные детали, а сложносочиненные предложения объединяют детали в более полную картину, раскрывают взаимосвязь между ними. В процессе исследования было подсчитано количество используемых моделей МСП со сложносочиненной СО, встречающихся в романе. Действительно, в романе Лао Шэ «Рикша» речь автора преобладает над диалогической и монологической речью персонажей. Писатель уделяет большое внимание раскрытию внутреннего мира главного героя, описанию его душевных страданий, разочарований и надежд.

Наиболее частотной является модель МСП со сложносочиненной структурной основой, осложненная бессоюзием (61%). Данный тип МСП является весьма емкой и удобной формой, благодаря разнообразию синтаксических связей между компонентами, которые позволяют довольно полно, с необходимыми уточнениями и пояснениями, передать читателю информацию. Как и в любом сложносочиненном предложении, в рассматриваемой модели МСП выражается сочетание мыслей, явлений. Процессы реальной действительности изображаются в естественной последовательности их проявления. Это позволяет Лао Шэ в своем романе «Рикша» поэтапно изобразить происходящие события и логически подвести итог сказанному. Писатель уделяет большое внимание точному описанию действий и поступков персонажей, что особенно хорошо удается передать именно с помощью МСП с сочинением и бессоюзием. Предложения, построенные по такой схеме, передают тончайшие пояснения и уточнения, необходимые писателю для создания детальной и полной картины происходящего. Например:

祥子的叙述只有这么个缝子, 可是祥子一点没发毛咕的解释开, 老头子放了心. *В рассказе рикши была только одна неувязка, но он говорил, не показывая страха, старик успокоился.*

平日, 他虽不大喜欢交朋友, 可是一个人在日光下, 有太阳照着他的四肢, 有各样东西呈现在目前, 他不至于害怕. *Был обычный день, и хотя он не слишком любил заводить знакомства, но он был в одиночестве, только солнце видело его, много чего виднелось впереди, не мог же он испугаться.*

Следующей по употребительности является модель с многокомпонентным сочинением (25%). Исследуемая модель функционирует, как правило, в распространенных монологах, внутренних рассуждениях персонажей. Для данных структур характерна некоторая размеренность, взвешенность, последовательность, несвойственные живой, спонтанной речи персонажей. Главному герою романа, бедному рикше, присуща некоторая рассудительность и неторопливость, поэтому его мысли и поступки Лао Шэ довольно часто облакает именно в конструкции с многокомпонентным сочинением. Например:

他也能看到自己身上的一切, 虽然是那么破烂狼狈, 可是能以相信自己确是还活着呢. *Он также мог увидеть свое собственное тело целиком, и хотя он был ужасно потрепан, однако имел силы верить в свое спасение.*

他得带走这几匹牲口, 虽然还没想起骆驼能有什么用处, 可是总得算是几件东西, 而且是块儿不小的东西. *Ему нужно было увести за собой этих верблюдов, и хотя он еще не придумал выгоду от них, но, в любом случае, польза будет, к тому же – немалая.*

Отмечается небольшой процент использования моделей МСП с сочинением и подчинением, осложненным бессоюзием – 14%. Это, вероятно, объясняется особенностью жанра романа «Рикша», который относится к социально-бытовому жанру, и стремлению Лао Шэ сделать язык своего произведения максимально доступным для массового читателя. Например:

她也长得虎头虎脑, 因此吓住了男人, 帮助父亲办事是把好手, 可是没人敢娶她作太太. *Вид у нее также был довольно грубый, мужественный, поэтому она отпугивала мужчин, помогала отцу по хозяйству, ведь у нее были золотые руки, но, ни один мужчина не осмеливался предложить ей стать его женой.*

Таким образом, можно отметить довольно частотное использование МСП со сложносочиненной СО в романе Лао Шэ «Рикша». Это объясняется широкими семантическими возможностями данных структур, а также их структурная приближенность к разговорной речи, понятной большинству жителей Китая.

Проведенная инвентаризация МСП со сложносочиненной СО не является исчерпывающей в вопросе о функционировании данных конструкций в романе Лао Шэ «Рикша», поскольку требуют внимания вопросы, связанные с особенностями использования средств связи внутри таких синтаксических построений.

Вслед за проф. Г.Ф. Калашниковой считаем необходимым выделять в МСП первый уровень членения, поскольку именно от него зависит характер связей на последующих уровнях. В МСП со сложносочиненной СО выделяются структуры с многокомпонентным сочинением и структуры с сочинением и подчинением.

В МСП со сложносочиненной СО, функционирующих в современном китайском языке, используются союзы и частицы союзного типа. Вслед за В.И. Гореловым к особенностям, свойственным сочинительным союзам в китайском языке, относим наличие довольно большого числа парных сочетаний. Кроме того, широко представленное явление полисемии приводит к тому, что некоторые союзы способны функционировать в предложениях, выражающих различные отношения. Примером этому может послужить часто встречающийся в языке художественной литературы союз 而, который встречается в предложениях, выражающих как соединительные, так и противительные отношения. Сложносочиненные предложения в китайском языке образуют пять структурно-семантических типов: предложения, выражающие соединительные, противительные, разделительные, сопоставительные и соотносительно-изъяснительные отношения. Однако

в проанализированных нами МСП со сложносочиненной СО можно наблюдать четыре типа отношений между предикативными единицами (ПЕ), а именно: соединительные, противительные, разделительные и сопоставительные. Все они представлены довольно ограниченным набором сочинительных союзов. Большинство исследуемых МСП со сложносочиненной СО имеют в своем составе 3 или 4 ПЕ, и в них представлены следующие союзы и комбинации союзов: 而, 而且, 可是, 但是, 但, 就, 就是, 又, 也, 还, 或, 不是...而是....

Наиболее распространены в предложениях противительные и соединительные отношения, выраженные с помощью союзов 可是, 不是...而是..., 但是, 但 и 而, 而且, 就, 又, 还, 也 соответственно. Разделительные и сопоставительные отношения в МСП встречаются редко и реализуются с помощью союзов 或, 就是.

Противительный союз 可是 является наиболее употребительным и в предложении занимает позицию после 1 либо 2 ПЕ:

他平常很不喜欢说话, 可是这阵儿他愿意跟光头的矮子说几句, 街上清静得真可怕。

Он зачастую не любил болтать, но сейчас он решил перекинуться парой фраз с лысым коротышкой, ведь на улице было пугающе тихо.

谣言已经有十来天了, 东西都已涨了价, 可是战事似乎还在老远, 一时半会儿不会打到北平来。

Слухи ходили уже более десяти дней, все уже повысилось в цене, однако казалось, что война еще далеко и не может так быстро прийти в Пэй Пин.

В первом примере видим трехкомпонентное МСП, в котором на первом уровне членения выделяется сочинительная связь, представленная противительным союзом 可是, связывающим первую и вторую ПЕ.

Второй пример представляет собой четырехкомпонентное МСП с сочинительной связью на первом уровне членения. Противительный союз 可是 занимает позицию после второй ПЕ.

В исследованном материале встречаются синонимичные 可是 союзы, такие, как 但是 и 但, однако используются они довольно редко.

他知道怎样谨慎, 特别因为车是自己的, 但是他究竟是乡下人, 不象城里人那样听见风便是雨。

Он знал, как быть осторожным, особенно из-за того, что телега то своя, но он, в конце концов, деревенский парень, не такой как горожане, делающие из мухи слона.

В данном примере противительные отношения в МСП выражены с помощью союза 但是.

后来我几乎证实了你的真实性, 但人海茫茫, 只有你的名字能做什么?

Потом я почти подтвердил твою настоящую фамилию, но людское море безбрежно, что может сделать одно только твое имя?

Противительные отношения в данном МСП представлены союзом 但.

К противительным союзам, встречающимся в нашем материале, относится также и комбинация союзов 不是...而是.... С помощью этой комбинации выражается противопоставление первой ПЕ, которая вводится союзом 不是(не), второй ПЕ, которая оформляется союзом 而是 (а):

不是那种自自然然的由睡而醒, 而是猛的一吓, 由一个世界跳到另一个世界, 都在一睁眼的工夫里。

То было не естественным пробуждением, а было пробуждением внезапным, ему казалось будто он в другом мире...

На втором месте по частоте употребления следуют сочинительные союзы, выражающие соединительные отношения. Среди соединительных союзов наиболее частотными являются 就, 而, 而且.

我累了, 而且我刚回国, 时差还未应过来。

Я устал, к тому же я только вернулся, еще не приспособился к разнице во времени.

В рассмотренном нами материале союз 就 занимает позицию в конце предложения, связывая ПЕ с остальной частью предложения:

他的思想很慢, 可是想得很周到, 而且想起来马上去执行。

Он размышлял довольно медленно, однако обдумывал тщательно, притом, вспомнив это, он сразу же пошел выполнять.

Разделительные отношения в анализируемом материале представлены только одним союзом 或. При этом разделительные отношения пересекаются с соединительными, выраженными при помощи союза 而且.

假若他的环境好一些, 或多受着点教育, 他一定不会落在“胶皮团”里, 而且无论是干什么, 他总不会辜负了他的机会。

Если бы его положение было лучше, или он бы получил какое-никакое образование, он ни за что бы не стал рикшей, да и к тому же, что бы он ни делал, он умел себя показать.

Среди МСП со сложносочиненной СО было найдено крайне мало предложений с сопоставительными отношениями, и они представлены одним союзом 就是:

越看越可爱, 就是那不尽合自己的理想的地方也都可以原谅了, 因为已经是自己的车了。

Смотрел и все больше умилялся, пусть это как раз не совсем совпадало с местом его мечты, ведь это уже собственная повозка.

Рассматривая средства связи между сочиненными ПЕ в МСП со сложосочиненной СО, необходимо отметить значительное ограничение в использовании тех или иных сочинительных союзов. Далеко не все описанное разнообразие значений союзов и большое количество синонимичных союзов [3] представлено в МСП со сложосочиненной СО, функционирующих в современной китайской литературе. Это явление можно объяснить особенным стремлением авторов максимально упрощать язык своих произведений, не загромождать их излишними конструкциями и сделать максимально понятным и доступным широкому кругу читателей.

Таким образом, можно отметить, что МСП со сложосочиненной СО являются довольно частотными синтаксическими построениями в романе Лао Шэ «Рикша». В исследуемом материале выявлены три типа МСП с сочинительной связью на первом уровне членения, из которых доминирует модель с сочинением, осложненным бессоюзием. Внутри анализируемых многокомпонентных конструкций с сочинительным типом связи можно выделить четыре типа отношений между предикативными единицами, а именно: соединительные, противительные, разделительные и сопоставительные. Из них наиболее распространены в предложениях противительные и соединительные отношения. Однако следует отметить довольно ограниченный набор сочинительных союзов, используемых Лао Шэ в своем романе «Рикша».

Проведенный анализ особенностей МСП со сложосочиненной СО не может считаться исчерпывающим. Необходимо рассмотреть вопросы сочетаемости, комбинаций союзов, контактные и дистантные средства связи, а также вопрос протяженности моделей, чем определяется дальнейшая перспектива исследования.

Список использованных источников

1. Бабайцева В.В. Русский язык. Синтаксис и пунктуация / Вера Васильевна Бабайцева. – М., 1979 – 256 с.
2. Ван Ли. Основы китайской грамматики / Ли Ван. – М., 1954. – 261с.
3. Горелов В.И. Грамматика китайского языка / В.И. Горелов. – М.: Просвещение, 1982. – 280 с.
4. Горелов В.И. Теоретическая грамматика китайского языка: [учебное пособие для студентов педагогических институтов] / В. И. Горелов. – М.: Просвещение, 1989. – 318 с.
5. Калашникова Г.Ф. Синтаксис многокомпонентного сложного предложения в системе филологического образования в вузе и в школе / Г.Ф. Калашникова. – Харьков: ХГПУ, 1998. – 297 с.
6. Люй Шусян. Очерк грамматики китайского языка / Шусян Люй. – М., 1961. – 266 с.
7. Шутова Е.И. Синтаксис современного китайского языка /Е.И. Шутова. – М.: Наука, 1991. – 390 с.

Анотація. У статті розглядається функціонування моделей багатокomпонентних складних речень із складносурядною структурною основою, частотність їх вживання на матеріалі роману Лао Ше «Рикша» та особливості засобів зв'язку, що з'єднують предикативні одиниці у даних реченнях.

Ключові слова: багатокomпонентне складне речення, складносурядна структурна основа, предикативна одиниця, модель речення, засоби зв'язку, китайська мова.

Summary. The article is dedicated to one of the most actual questions in syntax of the Modern Chinese Language. The problems of functioning of the models, peculiarities and the main features of polypredicative compound sentences in “Rickshaw” by Lao She are viewed. The usage of the models with compound stems has been analyzed. The necessity of deep and detailed investigation of the polypredicative compound constructions is proved. It is noticed that the Polypredicative Compound Sentences are rather frequently used in the novel “Rickshaw Boy” by Lao She. The test material identified three types of the Polypredicative Compound Sentences of which the dominant model is the model complicated with asyndeton. Within Polypredicative Sentences, which are analyzed, coordinative connection type can be divided into four types of relations between the predicative units: connecting, adversative, separative and comparative. Among these, the most frequently used are connecting, adversative conjunctions. However, it should be noted quite a limited set of coordinative conjunctions used by Lao She in his novel “Rickshaw”. The analysis of features of the Polypredicative Compound Sentences cannot be considered exhaustive, because it is necessary to investigate compatibility and combinations of conjunctives, contact and distant conjunctions, and the question of the extent of the models. All mentioned above determines the prospect of further research.

Key words: polypredicative Compound Sentence, model of the sentence, conjunction, predicative unit, structural features, Chinese.

Отримано: 16.07.2015 р.

МЕКСИКАНСЬКИЙ «РОМАН ПРО РЕВОЛЮЦІЮ» У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ТРАДИЦІЇ (МАРІАНО АСУЕЛА «ТІ, ХТО ЗНИЗУ» – ІСААК БАБЕЛЬ «КІНАРМІЯ»)

Мексиканська література формувалася як синтетичне явище: в ній присутні як ознаки іспанської словесності, так і традиції індіанців; у ХХ столітті вона зазнала впливу культури європейських країн і США. Література Мексики має свої витоки і свою періодизацію, що відображає культурно-історичну еволюцію країни. Найбільш показово це відбивають твори, присвячені боротьбі за національну незалежність Мексики, а серед них – твори про народну революцію.

Актуальність і необхідність вивчення феномену мексиканської літератури обумовлена ще й тим, що розробка широкого кола проблем, пов'язаних з літературою країн Латинської Америки, зокрема, з літературою Мексики, є сьогодні одним із важливих завдань філологів-літературознавців. Це обумовлено, перш за все, тим позитивним значенням, якого набуває література латиноамериканського регіону у загальносвітовому літературному процесі, а також у сучасних міжлітературних відносинах.

Поворотним моментом у соціальному, культурному і літературному розвитку Мексики стала революція 1910 – 1917 рр. Тоді багаточисленна селянська армія південних і північних штатів Мексики вела антиімперіалістичну війну протягом декількох років. Проте цей рух, незважаючи на розмах, силу і організацію, все ж залишався стихійним. Вожді революції хоч і відрізнялися хоробрістю і талантами стратегів, не мали достатньої сили, освіти і політичної практики для успіху своєї боротьби. Внутрішня слабкість селянського руху підштовхнула революцію до поразки. Селянство Мексики так і не отримало землі, за яку вони боролися, але незважаючи на це революція вплинула на політичний, економічний і культурний розвиток країни.

Мексиканські прозаїки відгукнулися на події революції цілою серією творів, у яких зображали атмосферу і конкретних героїв революційного часу. Яскравим вираженням національного духу, літературою воістину новаторською як з точки зору змісту, так і форми став мексиканський «роман про революцію». Першим же твором, який відкрив нову (й навіть новітню) епоху в історії латиноамериканського соціального роману, став «роман про революцію» Маріано Асуели «Ті, хто знизу».

М. Асуелу можна назвати пророком революції. За рік до початку революційного руху автор опублікував роман «Бур'ян», в якому відобразив протиріччя мексиканського суспільства (землевласників і селянства) напередодні революції. В. М. Кутейщикова, російська дослідниця іспаномовної літератури, зазначила: «...ця книга, що містить художній аналіз тих причин, що породили селянську революцію, є свого роду прологом до роману «Ті, хто знизу»» [5, 53].

Синдром розмежування класових інтересів, зрада буржуазією та міщанами свого народу, величезний розмах і неминучість поразки селянського руху – все це знайшло художнє відображення у романі «Ті, хто знизу». Автор пройшов весь бойовий шлях в одному з партизанських загонів селянської армії як лікар. Після трагічної поразки письменник, сповнений гіркоти і розчарувань, написанням свого роману засновує новий напрямок у мексиканській літературі. Тільки що названий твір стає «точкою відліку» нового бачення революційної стихії у Мексиці.

Значення твору полягає ще й у тому, що М. Асуела вперше в літературі континенту зображує масовий народний рух: «Ті, хто знизу» – це розповідь про стихійну боротьбу одного із багаточисленних загонів революції. Автор зображує ентузіазм, могутність, силу народної маси. Але, доводить він, перший успіх бунтарської стихії розвіюється невдачами; тоді й стає очевидним, що некерована народна стихія здатна зносити з землі усе живе, але не здатна відбудувувати нову землю й нове суспільство.

Самобутньо авторським є зміст назви роману. По-перше, ця авторська метафора (ті, хто знизу) провокує порушення ще одного питання: а хто ж «зверху?», безумовно зверненого до диктатора П. Діаса. По-друге, такою назвою М. Асуела підкреслює суспільні протиріччя, закладені у житті його країни. А по-третє, у назві відчувається іскринка гумору – виявляється ті, «що знизу» можуть знести навколо себе усіх, включаючи і тих, «хто зверху».

Більшість критиків зазначають, що характерною особливістю прози М. Асуели є жорсткий, тверезий, нещадний реалізм. Щодо природи цього варіанту реалізму, то, на відміну від європейського реалізму ХХ ст., він віддає перевагу двом джерелам: *історизму і національній достовірності*. Результатом такого поєднання стає художнє осмислення боротьби народу, реалістичні образи простих людей, картина класових та національних протиріч, критика соціальної несправедливості.

М. Асуела, який відчув внутрішню сторону революцій на собі, зобразив у плинності буднів велич перемог і гіркоту поразок, героїзм і жорстокість селянства. Дослідник Дж. Пітерс вважає, що новаторство письменника у зображенні причин поразки дуже зріле: письменник підтвердив її неминучість трьома компонентами – «розвитком персонажів, ідеологічним розвитком і розвитком відносин у колективі» [6,134].

Роман сповнений різкими контрастами. Протиріччя «між тими, хто знизу» і «тими, хто зверху» породжує революційний рух [1]. Зовнішні конфлікти традицій, почуттів, ідей переплітаються з трагізмом внутрішнього протиріччя між мужністю і духовним убожеством, між безкорисливістю і жорстокістю селянства.

«Ті, хто знизу» – це твір новаторський не лише за змістом, але й за своєю формою. Роман – несюжетний; художня структура цього твору – це серія коротких сцен, епізодів, замальовок. Динамічність дії зумовлена тим, що у романі практично немає описів оточення чи авторської оцінки. Епізоди змінюються, створюючи відчуття нестримного руху, потоку і загальної стихії.

Саме така швидка зміна епізодів, динамічний темп оповіді і лаконізм деталей зближує роман з кінематографом. Здавалося б, означені художні знахідки М. Асуели мали допомогти режисерам у розв'язанні сюжету, але жодна з кіноверсій (у ХХ ст. роман був екранізований двічі: у 1940 р. відомим режисером Золотого Століття мексиканського кінематографу Ч. Уруетою, а у 1978 р. – дискусійним режисером С. Гонсалесом) не мала успіху у критики.

Характерні особливості роману про революцію зближують твір М. Асуели з новаторськими творами світової літератури, що з'явилися у той же час (А. Барбюс «Вогонь», Дж. Рід «Мексика, що повстала»), а також з ранніми творами радянської літератури (І. Бабель «Кінармія», В. Іванов «Партизанські повісті», А. Веселий «Вогняні ріки»), в яких відображено стихію революційного пориву. Найбільш популярною у Мексиці 20 – 30-х років була «Кінармія» І. Бабеля. Причиною цього стала не стільки світова слава збірки оповідань про діяльність і порив Першої Кінної армії С. Будьонного, скільки сам принцип зображення революції як стихійного валу, потоку, незупинної сили, здатної перетворити світ.

Зрозуміло, що питання щодо впливу радянської літератури на мексиканську поставало неодноразово. Вражаючим є те, що при величезній різниці національної специфіки мексиканські «романи про революцію» і твори ранньої радянської літератури схожі проблематикою і деякими принципами відтворення подій. Тож, ми маємо «мандрівний сюжет»? Помірковано про це.

Світ побачив перше видання роману мексиканського прозаїка М. Асуели «Ті, хто знизу» (1915р.) сто років тому. Протягом десятиліття з дати публікації роман залишався непоміченим, і лише у 1925 р., коли розгорілася літературна дискусія і твір був перекладений кількома європейськими мовами, роман став відомим і посів належне місце у світовій літературі. Саме у цей час почалася дискусія, яка триває донині. Основне питання дискусії наступне: чи можна характеризувати роман М. Асуели саме як революційний твір?

Критики-консерватори на чолі з Х. Наварро заперечували ідейну та художню цінність роману, залишаючи його за межами реалізму. Сектантська критика називає роман навіть антиреволюційним за відсутність у ньому оптимізму (Х. Ревуельгас, Х. Мансісідор). Таку ж точку зору підтримують Е. Андерсон і Л. А. Санчес, вважаючи, що трагічний фінал роману свідчить про розчарування письменника у самій ідеї революції.

В. М. Кутейщикова заперечує такі висловлювання: «Виник сумнів, чи можна називати цей роман революційним. Подібне питання за своєю суттю означає підміну художнього аналізу політичними оцінками. Творці роману революції дійсно висловили глибоке розчарування у ній. Але хіба це означає зневіру у революції чи ворожість до неї? Роман революції закарбував не презирство і скепсис сторонніх спостерігачів, а непогамовану гіркоту мільйонів неписьменних і пригноблених селян, які вчинили великий подвиг і у результаті нічого не домоглися...» [4,157].

Сучасна М. Асуелі спільнота літературних критиків засуджувала роман. Без сумніву, причиною такому відношенню слугує складність проблем, позначених письменником, а також складність самої епохи. Іншої думки дотримуються російські літературознавці другої половини ХХ ст. Їхня точка зору дуже часто збігається з думкою деяких представників сучасної європейської критики.

Отож, В. М. Кутейщикова стверджує: «Трагічний кінець роману – це не вигадка, не вираження особистого розчарування письменника, а художнє втілення дійсності, історії. Зрозумівши приреченість селянської революції, очолюваної буржуазією, Асуела не міг завершити свій роман інакше» [5,72].

Нагадаємо ще раз: М. Асуела писав свій твір з позицій учасника подій, він бачить дійсність очима неписьменних, але готових до боротьби селян. Така позиція обмежувала погляди письменника – автор *не хотів і не міг* розмірковувати про значення поразки для подальшого розвитку Мексики.

Зрозуміло, роман «Ті, хто знизу» як і будь-який твір такого роду, має певний історичний зміст, але він, безумовно, забарвлений ще й індивідуальним досвідом і світоглядом автора, який, як І. Бабель, вважає за краще познайомити читача з такою версією відтворення подій. За таке не засуджують, а говорять хоча б так, як це зробив І. В. Винниченко: «При усій глибині проникнення у життєвий матеріал, властивий обдаруванню Асуели, письменник був далекий від настільки ж глибокого історичного осмислення революційних подій» [2,80]. А далі, далекий від повчань і засуджень, дослідник додає: «...Побачивши справжнього революціонера у неписьменному селянинові, Асуела припустив, що справжня революційність може бути пов'язана лише зі стихійним рухом селянства...» [2,81].

Нашу думку можна підтвердити ще й принциповою позицією І. Бабеля, коментуючи яку І. А. Єсаулов зазначав наступне. І. Бабель, писав дослідник, продемонстрував *інший філософський і етичний підхід до революційного насильства*, ніж у більшості інших радянських авторів. У чому він полягав? Цей автор не прикрашав революційної дійсності, він показував напруження сил, відданість цій ідеї багатьох малорозвинених людей, водночас не забувши сказати про їхню жорстокість. Але високе значення такої революції «ні на секунду не піддається сумніву. Це для автора – цінність безумовна» [3,11].

У цьому чи в іншому контексті прочитання творів М. Асуели, але протягом століття інтерес до його творчості лише зростає. Найзначнішими критичними роботами можна вважати наступні: «Маріано Асуела. Життя і творчість» Л. Леаля (1961); «М. Асуела. Мексиканська революція і літературний процес» І. В. Винниченко (1972), «Мексиканський роман. Формування. Своєрідність. Сучасний етап» В. М. Кутейщикова (1971).

Сучасна критика практично одноставно визнає роман М. Асуели «Ті, хто знизу» класичним зразком мексиканського «роману про революцію». Тверезий реалізм у змалюванні народної стихії, образ героя маси, напружений динамізм дії, оснований на лаконічних, виразних деталях, – усі ці новаторські риси означеного роману зробили його дуже знаним твором світової революційної літератури. Вважається, що роман «Ті, хто знизу» – це дзеркальне відображення сили і слабкості революції.

Саме цей твір М. Асуели став поштовхом для розвитку важливого жанру мексиканської літератури, який було названо «романом про революцію». Творчість М. Асуели і плеяди письменників латиноамериканського континенту (Р. Муньос, М. Гонсалес, Е. Роблете, Н. Кампобелло, М. Л. Гусман, Г. Лопес-і-Фуентес, Х. Мансісідор) ознаменували становлення і розквіт цієї жанрової одиниці, що передбачає демонстрацію ходи історії у її масовому (народному) тлумаченні.

Отже, новаторство зображення революційних подій породило нові художні особливості мексиканського роману 20 – 30-х років ХХ ст. («роману про революцію»). Це: динамічність оповіді, її фрагментарність, епізодичність, швидкий темп; лаконізм і виразність деталей; ескізність портретних зображень; наявність масового колективного героя; відмова від психоаналізу і зображення інтимних почуттів людей; інтерес до думок і звичаїв представників народу.

Після виходу з друку роману «Ті, хто знизу», з'явилися наступні твори автора М. Асуели: «Касики», «Мухи», «Негаразди в гідній родині». Показово, що лейтмотивом названих творів стало гірке розчарування у революції, яка не привела народ до справедливого устрою суспільства.

Позначивши, що роман М. Асуели «Ті, хто знизу» є дискусійним твором, провідні позиції якого обговорюються й нині, висловимо припущення, що коментар цього роману у контексті «роману про революцію», створеного у російській літературі, дозволить більш доречно аналізувати те, що було зроблене М. Асуелою. Щодо нашої статті, то підсумки її мають бути наступними:

1. «Стихія маси», ставши героєм роману мексиканського письменника М. Асуели, безумовно перегукується із зображенням революційної маси, що була відтворена І. Бабелем.
2. «Точки дотику» двох авторів обумовлені тематикою творів і безпосередньою участю М. Асуели та І. Бабеля у революційних подіях.
3. «Правда факту», яку відстоювали мексиканський та російський автори, дозволила їм подарувати світу видатні і правдиві твори про стихію і жорстокість революційної ходи в історії.
4. Протиріччя у коментарі революційних творів М. Асуели й І. Бабеля у найбільшій мірі пояснюються «неофіційною» думкою цих авторів.

Список використаних джерел

1. Асуэла М. Те, кто внизу / М. Асуэла; пер. с исп.: Р. Похлебкин; вступ. ст.: В. Н. Кутейщикова. – М.: Худож. лит., 1970. – 606 с.
2. Винниченко И. В. М. Асуэла. Мексиканская революция и литературный процесс. – М.: Наука, 1972. – 123 с.

3. Есаулов И. А. Культурные подтексты поэтики Исаака Бабеля. – София: Изд. ун-та «Св. Климент Охридски», 2012. – 71 с.
4. Кутейщикова В. Н. Мексиканский роман. Формирование. Своеобразие. Современный этап. – М.: Наука, 1971. – 333 с.
5. Кутейщикова В.Н. Роман Латинской Америки в XXвеке. – М.: Советский писатель, 1964. – 328 с.
6. John G. Peters Mirrors and money: constructing and de-constructing revolution in Mariano Azuela's "Los de abajo" and Joseph Conrad's "Nostromo" // Yearbook of Conrad Studies. – Vol. IV. – Poland: Jalliellonian University, 2009. – P.133-155.
7. Robe S. Azuela and the Mexican Underdogs. -Los Angeles: University of California press, 1979. – 254 p.

Анотація. У статті поставлене питання про збіг позицій М. Азуели та І. Бабеля у відтворенні революційних подій. Об'єктом дослідження стали роман мексиканського письменника «Ті, хто знизу» і цикл оповідань російського автора «Кінармія». Доводиться, що збіг позицій обумовлений близьким поглядом на некеровану стихію революційного руху.

Ключові слова: «роман про революцію», стихія мас, реалізм, літературна дискусія.

Summary. The present article is devoted to the investigation of M. Azuela and I. Babel's common attitude toward the description of the revolutionary events. The material of the research includes M. Azuela's novel «The Underdogs» and I. Babel's cycle of stories «Red Cavalry».

The objective of the investigation is to sign out specific features and relations in M. Azuela and I. Babel's works according to the peculiarities of the Mexican and Russian revolution literature of the 20th century and to identify the ground of literary attitude coincidence.

Influence issue of the Soviet literature on the Mexican literature is set repeatedly by the scholars. Despite the difference between national identity, Mexican «revolution novels» and works of the early Soviet literature are similar in themes and some peculiarities of narration and description.

The article proves that the coincidence of positions is caused by the common view of the uncontrollable mass element of the revolutionary movement. The research allows concluding the following:

– «Mass element» as the character of M. Azuela's novel certainly resonates with the image of revolutionary mass created by I. Babel.

– «Common ground» of the both novelists is caused by works' themes and Mariano Azuela and Isaac Babel's direct participation in the revolutionary events.

– «The truth of fact» which was defended by the Mexican and Russian authors, allowed them to create the outstanding and true works about mass element and violence of the revolution.

– Contradictions in the literary comments of I. Babel and M. Azuela's works are referred to the «non-official» opinion of the authors.

Key words: «revolution novel», mass element, realism, literary discussion.

Отримано: 12.07.2015 р.

УДК 821.161.2-2.09

Синявська Л.І.

ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ДРАМАТИЧНИХ ТЕКСТІВ

З усіх родів літературно-художньої творчості драма завжди була найскладнішим родом, тому і драматичний текст як об'єкт комунікації має свої характерні риси та параметри, які проявляються на різних рівнях аналізу тексту.

Ще на початку XIX століття Гегель виокремлює в мистецтві наступні складові: твір, який має характер звичного буття, суб'єкт, який споглядає предмет мистецтва, суб'єкт, який створює цей твір. На наш погляд, це системне визначення, адже зазначені елементи системи: твір (текст), автор, читач. Створюється типова модель комунікації, яка включає в себе і художню комунікацію, де текст, власне художній твір, виступає спільною ланкою між автором та читачем. Художня комунікація адресована будь-якому читачеві та прогнозує його співучасть та співпереживання в процесі комунікації. Аналізуючи складові комунікативної моделі як інтеграційну характеристику тексту, можемо говорити про виділення 2 підсистем:

- автор – твір;
- твір – читач.

У першій підсистемі твір є завершеним текстом, незалежною та незмінною складовою, яка виконує свої функції в процесі комунікації. Однак стосовно другої підсистеми твір – читач, текст виступає кореляцією, де інтеграція як процес забезпечує поступове осмислення змістовно-фактуальної інформації [1,12]. Текст при цьому є саморегуляційним елементом, в якому закладена функція управління читачем, який сприймає художній твір через авторське світобачення. Тому можна погодитись із думкою Ю. Лотмана, який твердить, що автор через текст нав'язує свою програму читачеві та кожного разу створює нову програму для роману, яка неминуче пов'язана з традицією, що і створює саморегуляційну систему тексту в гомеостазі [8,236]. Таким чином можемо констатувати, що в процесі художньої комунікації текст, як автор, так і читач, зазнають кореляції як з боку традиції, так і з боку реальності, що приводить до трансформації комунікативної моделі спілкування:

ТРАДИЦІЯ ТРАДИЦІЯ

АВТОР ТВІР ЧИТАЧ(АВТОР) ТВІР (МЕТАТЕКСТ) ЧИТАЧІ

РЕАЛЬНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНА РЕАЛЬНІСТЬ

Як бачимо, в результаті такого аналізу текст зазнає суттєвих трансформацій і завдяки оцінній, пізнавальній та етичній функціям, набуває нових рис та характеристик, тобто стає художнім текстом, своєрідність якого полягає в його антропоцентричності, культурологічній вагомості та здатності втілювати в образній формі модельовану автором особливу своєрідну картину світу в комунікативно-направленому вербальному художньому творі.

З точки зору комунікативного підходу текст аналізували багато дослідників: Л. Ю. Айслер, С. А. Архипова, Н. С. Болотнова, М. В. Всеволодова, І. В. Извольська, І. М. Колегеєва, О. А. Крилова, М. Ю. Олешков, О. А. Селиванова, Н. А. Слюсарєва, О. Г. Соболева, А. А. Чувакін та інші.

Драматичний твір як твір двоякої природи (з одного боку це літературний текст, а з іншого – сценічний) досить часто був об'єктом дослідження, однак з точки зору комунікативного підходу наше дослідження відрізняється новизною і тому є актуальним.

На наш погляд, текст – це схрещення всіх змістів його складників, це комунікативна дія. У комунікативних трансформах текст, звичайно, відходить від авторитету, тобто первинного тексту і може мати ті смисли, яких не було в авторських інтенціях.

Ще Джозеф Стайен у 1965 році виділив особливості процесу передачі інформації в романі та п'єсі:

Романіст – «слова» – читач;

Драматург – «слова» – актор – глядач.

Таким чином можемо говорити про трансформацію як інформації, так і зміну форми художнього твору. На наш погляд доречно використати для аналізу таких текстів термін «комунікативний трансформ», запропонований І. М. Колегеєвою.

Під комунікативними трансформами розуміємо «наступні комунікативні утворення (в першу чергу писемні тексти, але не тільки), які декларують свою ідентичність еталону (зберігаючи заголовки та прізвище автора), однак у реальності є повідомленнями з іншим адресантом, іншою структурою, навіть з іншим кодом» [3,54]). Аналізуючи розмаїття можливих текстових парадигм, в які може входити текст художнього твору, дослідниця зазначає, що «текст як завершене, цілком оформлене вербальне повідомлення «може обрости» власною індивідуальною парадигмою, яка є результатом компресорних, зменшувальних або, навпаки, експансійних, розширювальних трансформацій» [4,77].

Цілком погоджуючись з даною думкою додамо, що при цьому відбуваються трансформації і на рівні структури тексту, жанру, типу тексту, образної системи, соціально-етичного сприйняття тексту, образу автора.

Єдність всіх елементів – еталона і всіх його трансформів створює комунікативну парадигму твору [3,547].

До трансформів художнього твору відносимо не тільки його адаптовані версії для дітей або малопідготовлених іншомовних читачів, дайджест-версії твору або, навпаки, версії, де є передмова, післямова або неавторські коментарі для культурологічно неосвідомленого читача (наприклад, перевидання твору XIX століття з коментарями, адресованими читачам XXI), але й «іншокодові» та «міжкдові» [3,548-549] трансформації, до яких належать переклади на інші мови або адаптація художнього твору для інших семіотичних систем, як наприклад, екранізація чи театральна постановка. У нашому дослідженні художній текст трансформується знаками іншої семіотичної системи, зокрема драматургії, тому пропонуємо при аналізі таких трансформів користуватися наступною комунікативною моделлю:

Романіст-роман, повість-читач; автор(суб'єкт тексту)-п'єса-актор-глядач.

Як бачимо, у текстах-трансформах читач є одночасно й автором п'єси, поєднуючи функції адресанта тарцепієнта тексту в одній особі. Тому гетерогенною ознакою таких текстів-транс-

формів можна вважати образ автора. «Образ автора – це наскрізний образ твору, його глибинний сполучний елемент, який сприяє об'єднанню в єдине ціле окремих частин, пронизує його єдиною свідомістю, єдиним світоглядом, єдиним світовідчуттям», – зазначає В. Кухаренко [7, 74]. Не слід ототожнювати образ автора з особистістю письменника. Термін автор вживається дуже часто у значенні певного погляду на дійсність, реалізатором якого виступає часто весь художній твір. В основі художнього образу автора лежить світосприйняття, ідейна позиція, творча концепція письменника. Будь-які обставини життя реального автора можуть змінюватися при створенні художнього образу автора. Образ автора разом з образами персонажів входить у структуру художнього твору, однак порівняно з первинним текстом образ автора також трансформується у текстах-трансформах. Оскільки у таких текстах встановлюється новий «принцип ролей», згідно з яким можна простежити, в якій ролі виступає той, хто говорить: поводиря, звичайної людини, члена товариства і т.інш. Адже послідовність мовних знаків стає текстом-висловлюванням тільки тоді, коли його хтось до когось спрямовує, враховуючи комунікативний намір. Однак не кожний текст говорить про адресата й адресанта повідомлення, тобто представляє їх у тематичний спосіб, але завжди це може бути представлено імпліцитно. Інформація про них є у самому способі говоріння, який протиставляється комунікативній ситуації, по-перше, яка закладена у тексті, по-друге – дійсно реалізується. Кожна систематизована ситуація знає верифікації, тобто збагачується, підтверджується або підлягає сумніву за допомогою імплікованої інформації. Тож над кожним візерунком «я», систематизованим у висловлюванні – представленим і определеним – надбудовується уявлення імплікованого «я»: суб'єктного віддзеркалення надавача в його власному мовленні [9, 113]. Надавач може відкрито звертатися до однієї особи і разом з тим через формування й локалізацію свого мовлення робити її адресатом когось іншого. Тоді імплікована інформація вказує на іншого адресата, не того, що згадується в тексті.

Саме тому дані комунікативні трансформи відтворюють щонайменше два типи стосунків між адресантом і рецепієнтом, що є різними видами комунікації між автором та рецепієнтом. У випадку, коли драматичний текст функціонує як текст для читання автор залишається єдиним фактичним адресантом діалогів у читацькій рецепції. У театральній версії ця роль розподіляється між автором та актором, таким чином можемо говорити і про трансформацію адресанта повідомлення в трансформі сценічного втілення, хоча автор говорить від себе, очевидно, що це не зовнішній автор, асвоєрідно сконструйований суб'єкт тексту.

Можна говорити принаймні про 4 основні ситуації представлення образу автора в драматичному тексті:

1. Біографічний автор. Реальний автор вступає в сферу літературної фікції як «суб'єкт уявлень» (за Інгарденом). Це часто свого роду камуфляж, маска.

2. Потенційний автор. Автор в тексті висловлювання присутній іманентно, тобто образ автора є результатом реконструкції конструктивного аналізу творчого суб'єкта, який виконує рецепієнт. Цей автор виявляється в конструкції тексту (виборі подій, композиції, концепції часу і простору). Саме образ потенційного автора може надавати тексту тих смислів, яких не було в авторських інтенціях. Можна цілком припустити, що образ потенційного автора пов'язується з поняттям комунікативної парадигми художнього тексту.

3. Автопрезентація – це коли автор показує свої рішення організації сценічного дійства. Автопрезентація найчастіше проявляється у таких метатекстових явищах як конструкція «театр в театрі». Авторські презентації – то не що інше як «метатекст» – надтекст над суб'єктивними текстами.

4. Внутрішній автор, за визначенням Едварда Болкуцану, – це реалізатор текстових операцій, таких як назва, жанрове визначення, епіграф, авторський коментар. Внутрішній автор визначається як суб'єкт, що виконує текстові операції, як корелят норм і правил, реалізованих у висловлюванні, а також представлений персонально – як особа, імплікована властивостями тексту-трансформу, або яка виявляється з автопрезентаційної інформації. Можемо констатувати, що текст завжди є чимось словесним витвором і через спосіб своєї організації завжди передає візерунок свого дієвого суб'єкта, який, однак, не є ідентичним ані з представленим у тексті першоособовим наратором, ні з прихованим наратором, який презентує особу третього героя. Обидва вони, незважаючи на відмінності, є однаково фіктивними семантичними текстовими конструкціями, які підлягають прийняттю у творі мовно-літературним правилам, над якими панує вищий суб'єкт – дієвий суб'єкт твору.

Підсумовуючи, можемо твердити, що у драмі автор – це я, яке презентує текст драми, конструє діалоги, проводить нарацію, вирішує, як розвиватиметься фабула, концентрує увагу рецепієнтів, зупиняє або активізує напругу, дозволяє сприймати дійсність згідно з прийнятою поетикою. Автор демонструє свою владу над створеним світом експліцитно й імпліцитно, опосередковано й безпосередньо. Авторська позиція репрезентується у висловлюваннях героїв як

творча свідомість, що керує ними. Всі ці форми авторської присутності допомагають більш повно та глибинно дослідити образ автора у драматичному тексті. Образ автора як складова тексту є тим необхідним компонентом для цілісного розуміння і сприйняття драматичного тексту, який надає йому цілісності та завершеності. Така різноплановість авторського представлення в драматичному тексті дає змогу встановити зв'язок даного елемента (образу автора) з іншими і його функцію в ідейно-художній системі твору. Образ автора виступає у тексті суб'єктом мовлення, тобто тим, хто зображує й описує. Суб'єкт мовлення в прозовому творі відрізняється від суб'єкта мовлення в творі драматичному. В прозових текстах суб'єкт мовлення представлений оповідачем, особистим оповідачем, розповідачем[6,94]. У драматичному творі авторська присутність відтворюється двома способами:

- сюжетно-композиційним;
- словесним.

У першому випадку автор передає свою присутність в тексті через співвідношення частин, а в другому – через мовлення персонажів. Тому можемо констатувати, що автор не тільки створює, а й репрезентує текст, його голос звучить в репліках персонажів. Таким чином автор – це я, яке представляє і творить текст одночасно. Його голос звучить в голосі персонажа. Драматичний діалог формується на постійній грі між словом, як способом спілкування між героями, та словом, яке призначене для глядача, орієнтоване на нього. Автор стосовно глядача може виражати свою позицію і в коментарях, в alter ego автора, хорових партіях. Все це будуть експліцитні форми вияву авторської позиції в тексті. Але є й імпліцитні форми вияву: текст, який ніби не стосується предмета діалогу, текст, який адресовано не до партнера по сцені, а до певного абстрактного узагальненого образу глядача. Такі тексти через посередництво персонажів передають думки автора драматичного твору. При цьому ремарки, перелік дійових осіб, вказівки для акторів, сценариста мають тільки допоміжне значення.

Крім трансформації образу автора в суб'єкта тексту та різні способи його представлення і присутності у тексті трансформуються і трансформація засобів втілення конфлікту твору. Конфлікт може залишатися незмінним, як в первинному тексті, але засоби та способи його втілення можуть суттєво змінюватись. Так у драматичних текстах конфлікт сконцентрований у діалогових, аде в них він розвивається. Посередництвом такого конфлікту передається і соціальне середовище. Трансформації романного конфлікту в драматичних текстах – трансформах можуть відбуватись двома способами:

- деталізації певних сюжетних ліній та ходів;
- селекції, тобто відбору окремої сюжетної лінії первинного тексту, тобто її актуалізації.

В результаті переходу романних текстів у драматичні можемо виділяти різні рівні їхньої трансформації:

- драматизація;
- адаптація;
- твір, створений на основі іншого;
- п'єса за мотивами.

Драматизація – це точна передача сюжету та характеристик засобами драматургії. У даному випадку можна говорити про тематичну ідентичність тексту-трансформу з текстом роману. У такому тексті зберігається змістовно-фактуальна інформація, яка, однак, змінює свій знаковий характер та вербальний код.

Адаптація – це транспозиція, яка допускає незначні відхилення від змістовно-концептуального аспекту первинного тексту. У такому тексті-трансформі допускаються довільні зміни теми, фабули, образної системи.

У творі, створеному на основі іншого, більша можливість відходу від сюжету, теми, образної системи первинного тексту, що дає право трактувати такі тексти не як трансформи, а як нові тексти. Це свого роду перехідна форма від тексту-трансформу до цілком самостійного художнього тексту.

У п'єсах за мотивами використовуються лише деякі мотиви первинного тексту, а сюжетно-образна система у таких текстах цілком відмінна і самостійна. Такі тексти скоріше можна вважати не трансформами, а алюзією на первинний текст.

Дані трансформації пов'язані, як нам здається, із зміною змістовно-концептуальної та змістовно-підтекстової інформації. Звичайно, змістовно-фактуальна інформація, яка завжди має вербальне вираження, може зазнавати селекції чи деталізації, однак вона у тексті-трансформі є сталою і запозиченою з первинного тексту. «Таким чином, відмінність між змістовно-фактуальною інформацією (ЗФІ) та змістовно-концептуальною інформацією (ЗКІ) можна уявити собі як інформацію побутового характеру та інформацію естетико-художнього характеру, причому під побутовою треба розуміти не тільки реальну дійсність, а й придуману» [1, 28].

Змістовно-концептуальна інформація доносить до читача індивідуально-авторське розуміння відношень між явищами, описаними засобами ЗФІ, розуміння їхніх причинно-логічних зв'язків, їхньої вагомості в соціальному, економічному, політичному, культурному житті народу, включаючи стосунки між окремими індивідами, їхні складні психологічні та естетико-пізнавальні стосунки. Тому можемо констатувати, що ЗКІ – це комплексне поняття, яке не можна звести до ідеї твору, адже вона включає й авторський задум, можливість інтерпретації тексту. Оскільки змінюється вид тексту, до вочевидь буде змінюватись й інформація в ньому, адже назва та вид тексту прогноують наявність певної передбачуваної інформації в ньому. Тобто у назві типу тексту заявлена пресупозиція, таким чином в процесі номінації тексту розкривається певною мірою прагматична спрямованість самого тексту. «Вагому роль при будь-якій комунікації має форма, в якій міститься інформація. ...У художніх творах форма часто набуває особливого змісту. Вона сама несе деяку іноді досить вагому частку інформації» [1,3].

Таким чином можемо констатувати, що в інтерпретації та розумінні тексту багато що базується на пресупозиції. В. А. Звягинцев зазначає, що «головна цінність проблеми пресупозиції полягає в тому, що вона уможлиблює експлікацію...підтексту» [2,221]. Як бачимо, пресупозиція важлива при аналізі тексту-трансформу, адже вона містить в собі прогнозовану інформацію, читацькі та глядацькі очікування. Пресупозиція важлива в разі адаптації та драматизації первинних оповідних текстів, однак у творах, створених на основі інших творів та п'єсах за мотивами на перший план виходить не пресупозиція, а ЗПІ.

Під змістовно-підтекстовою інформацією розуміємо, вслід за І. Гальперінім, нечітке, розпливчате, деколи невловиме співвідношення смислу 1 до смислу 2 в певному відрізку висловлювання. Більше того, для текстів-трансформів ЗПІ є базовою, адже вона дає змогу прослідкувати й проаналізувати співвідношення смислів в первинному тексті та трансформі, характер їх видозмін та нових реалізацій та актуалізацій. ЗПІ може проявлятися асоціативно та ситуативно. Отже, підтекст – це свого роду додаткова інформація, яка допомагає рецепієнту сприймати текст як поєднання лінійної та супралаїнійної інформації. Підтекст є синонімом імплікації – відомої інформації, яку можна опустити. Оскільки підтекст чітко неформований, то його однозначно важко виявити й трактувати, тому він часто так і залишається невизначеним. Тому невизначеність та розмитість можемо визначити як основні ознаки підтексту, а відтак й ЗПІ.

Отже, проаналізувавши тексти-трансформи, можемо говорити про різні види трансформації як інформації, так і форми художнього твору. Трансформація інформації приводить до особливого способу трансформації образу автора, який стає сконструйованим суб'єктом тексту. А на рівні форми можемо виділяти драматизацію, адаптацію, твір, створений на основі іншого, п'єсу за мотивами як різновиди драматичних текстів-трансформів.

Список використаних джерел

1. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования/И. Гальперин М.: УРССС, 2005. – 138с.
2. Звягинцев В. А. Предложение и его отношение к языку и речи/ В. А. Звягинцев М. :УРССС, 2001.– 156с.
3. Колегаева І. М. Коммуникативная передигма литературного произведения (культурологический аспект)/ І. М. Колегаева // International Scientific Conference. Linguarum VIII Unersio. Kyiv, 2000.– Vol 3-B.– С. 547-553.
4. Колегаева І. М. Текстовая парадигма микро, – макро, - мега, – гипер- и просто текст. / І. М. Колегаева// Записки з романо-германської філології.– 2008.– №20.– С. 70-79.
5. Колшанский Г. В. Контекстная семантика/ Г. В. Колшанский. М.: Наука, 1980.– 149 с.
6. Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов// Проблемы истории, критики и поэтики реализма.– Куйбышев, 1981. – 127 с.
7. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. /В. А. Кухаренко Вінниця, 2004. – 272 с.
8. Лотман Ю. Статьи по семиотике и культуре искусства/ Ю. Лотман.– Спб.: Академ. пр-кт., 2006.– 544 с.
9. Славінська-Окопєнь А. Теорія висловлювання як основа комунікативної теорії літературного твору /Теорія літератури в Польщі. К. : Києво-Могилянська академія, 2008.– С. 110-140.

Анотація. У статті аналізуються способи трансформації інформації у результаті комунікації в драматичному тексті. Це стосується в першу чергу образу автора. У драмі автор – це я, яке презентує текст драми, конструює діалоги, проводить нарацію, вирішує, як розвиватиметься фабула, концентрує увагу рецепієнтів, зупиняє або активізує напругу, дозволяє сприймати дійсність згідно з прийнятою ним поетикою. Автор демонструє свою владу над

створеним світом експліцитно й імпліцитно, опосередковано й безпосередньо. В результаті переходу романних текстів у драматичні можемо виділяти різні рівні їхньої трансформації: драматизація; адаптація; твір, створений на основі іншого; п'єса за мотивами.

Ключові слова: драматичний текст, тексти-трансформи, комунікативна модель, образ автора, драматизація, адаптація, твір, створений на основі іншого, п'єса за мотивами.

Summary. The present article represents the analysis of ways of information transformation as a result of communication in drama text. It concerns uppermost the author's image. The author in a drama text is "I" that represents drama text, organizes dialogues, delivers narration, decides how the fable will develop, concentrates recipients' attention, stops or activates the tenseness, allows to percept reality in accordance with his own poetics. The author demonstrates his power over the created world explicitly and implicitly, directly and indirectly. The author's image as a text constituent is that necessary component for integral understanding and perception of drama text which gives it integrity and completeness. Such diversity of author's representation in drama text makes it possible to establish relation between this element (author's image) and other ones and its function in idea-artistic system of the work. Author's image acts in the text as a subject of speech, i.e. that who shows and describes. The subject of speech in prose differs from subject of speech in drama. In prose the subject of speech is represented by the narrator, personal narrator, storyteller. In drama the author's presence is reproduced in two ways: plot-compositional and verbal.

Besides transformation of author's image into the text subject and different ways of his representation and presence in the text, transformation concerns also the ways of conflict presentation. Conflict can be unchangeable as in primary text, but the ways and methods of its realization may differ greatly. Thus, in drama texts conflict is concentrated in the dialogues as it develops there. Intermediation of such conflict is social environment. Transformation of novel conflict in drama texts-transformers may be achieved in two ways: due to detailing of some plotlines; due to selection, i.e. choice of one particular plotline of the primary text, that is its actualization.

In addition to that the text of the transformer may undergo considerable changes both on the level of the text and on the level of image system of the work.

As a result of novel texts transformation into drama texts it is possible to single out different levels of their transformation: dramatization, adaptation, work created on the basis of another work, play after other motives

Key-words: drama text, texts-transformers, author's image, dramatization, adaptation, work created on the basis of another work, play after other motives.

Отримано: 14.07.2015 р.

УДК 821.161.1-311.4-93:373.5»2001»

Сипаткина М.Т.

«КАЗУС КУКОЦКОГО» ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ КАК ОБРАЗЕЦ СОВРЕМЕННОГО РОМАНА «НЕРЕШЕННЫХ ВОПРОСОВ» (РАЗМЫШЛЕНИЯ УЧИТЕЛЯ ЛИТЕРАТУРЫ)

Актуальность работы. По-настоящему талантливое произведение всегда содержит в себе авторский поиск ответов на самые насущные вопросы времени. Рядом с этим – поиск формы, адекватной времени и теме. Все сказанное можно отнести к роману Людмилы Улицкой «Казус Кукоцкого». Подтверждая мнение, напомним, что автору романа была присуждена литературная премия «Смирнов-Букер». Так как в школьных учебниках по литературе данное произведение не комментируется, предлагаем наше небольшое исследование.

Биографическая справка. Людмила Евгеньевна Улицкая родилась в 1943 г. в башкирском городе Давлеканово. Отец – инженер, доктор наук; мать – биохимик. Все члены семьи были склонны к литературному труду. Дед по отцовской линии – автор двух книг: одна по теории музыки, вторая – работа по демографическим проблемам. В годы сталинских репрессий он был арестован, его лагерный срок насчитывал семнадцать лет. Прабабушка по материнской линии писала стихи на идише. Л. Улицкая продолжила семейную традицию, с ранних лет она писала стихи. Некоторые из них вошли в текст романа «Медея и ее дети».

После окончания биологического факультета МГУ Л. Улицкая два года работала в Институте общей генетики, откуда в 1970 г. была уволена за перепечатку «самиздатовской рукописи».

Оставалась безработной на протяжении девяти лет, а с 1979 по 1982 гг. была на должности заведующей литературной части Камерного еврейского музыкального театра, где ей пришлось научиться писать рекламные анонсы-проспекты, заметки, очерки. Это и стало ее «литературной школой».

С 1991 г. в литературной периодике стали появляться первые рассказы Л. Улицкой, но успехом они не пользовались. Годом ее писательского рождения стал 1994. Именно тогда в российском издательстве «Слово» и во французском «Галлимарс» вышел первый сборник ее рассказов «Бедные родственники».

В 1996 г. повесть Л. Улицкой «Сонечка» была удостоена во Франции литературной премии имени Марии Медичи. Следующее произведение – роман «Медея и ее дети» в том же году был отмечен итальянской премией Джузеппе Арцеди. Последовала и большая российская литературная премия «Смирнов-Букер». Она была вручена Л. Улицкой за роман «Казус Кукоцкого». Сегодня очень популярными остаются книги писательницы «Веселые похороны», «Зверь», «Цю-юрих», «Пиковая дама», «Искренне ваш Шурик», «Сквозная линия».

О романе «Казус Кукоцкого» как тематическом целом. Произведение довольно сложно по форме и содержанию, можно считать, что основная черта романа – его тяготение к синтезу. Если так, то в нем будут сочетаться черты уже известных нам произведений исторического, социально-этического, философского планов.

Роман «Казус Кукоцкого» был опубликован в 2001 г. Он претендует на публицистичность, так как достоверное следование фактам просматривается и в диалогах персонажей, и в исторически точных подробностях их жизни. Чтобы сохранить это чувство сиюминутности происходящего, автор использует стиль, очень похожий на стиль журналистский. Все герои существуют в пространстве и времени 1950-х годов, комментируя этот текст, критики отметили, что Л. Улицкой удалось показать «гонения на «буржуазную науку», «сталинскую охоту на врачей-убийц», а также репрессии, направленные на уничтожение честных и трудолюбивых людей. Одновременно «Казус Кукоцкого» – это и роман о профессии – в данном случае о профессии врача-гинеколога, которым выступает главный герой произведения Павел Алексеевич Кукоцкий.

Следуя принципам достоверности, Л. Улицкая часто обращается к историческим экскурсам. Например, в книге существует развернутая родословная главного героя. Начав упоминанием «с конца семнадцатого века все предки П. А. Кукоцкого по мужской линии были медиками», Л. Улицкая рассказывает не только о нем, но и о дворянах, которые учредили в России первые медицинские школы. Если речь заходит о жизни страны, то в романе детально описываются сталинские времена и горбачевская перестройка. Выбор жизненного пути, смысл человеческого существования, свобода, любовь, жизнь и смерть, добро и зло, – это главные составляющие философского содержания этой книги.

Можно утверждать также, что «Казус Кукоцкого» – это новый тип бытописания и даже новая, соответствующая советскому образу жизни семейная сага.

Главный герой произведения. Павел Алексеевич Кукоцкий – личность и глава семьи. Его призванием стала медицина. Об это сказано следующее: «С детства Павлуша испытывал тайный интерес к устройству всего живого». Он незаметно пробирается в отцовский кабинет и с упоением читал медицинскую энциклопедию Платона, собирал и разбирает картонные модели человека. Когда сыну исполнилось десять лет, отец подарил ему «Анатомию» Леонардо да Винчи. «Книга раскрылась перед ним, как будто ярким светом залило глаза. Совершенство рисунка было умножено на немыслимое совершенство изображаемого, будь то рука, нога или рыбовидная трехглавая берцовая мышца», которую Леонардо называл «рыбой».

Павел поступил на Медицинский факультет Московского университета. Учился одержимо. Был принят в аспирантуру. В двадцать один год у него открылся дар видеть состояние внутренних органов. Постепенно выяснилось, «что дар его был аскетом и женоненавистником» – Кукоцкий «был одинок, по нищенским понятиям того времени богат, в своей области знаменит, может, не красавец, но мужествен и вполне привлекателен».

Главной авторской задачей Л. Улицкой можно считать испытание героя «на прочность», на право быть личностью. Для литературы советского периода, растившей коллективистов, а не отдельную личность, такой герой был новым.

В ноябре 1942 г. в небольшом сибирском городке, куда была эвакуирована клиника Кукоцкого, Павел встретил молодую женщину. Он оперировал ее и спас ей жизнь. И она стала той «первой и единственной женщиной в его жизни, которая не отгоняла его дара». Писательница симпатизирует своему герою. Она подчеркивает, что Кукоцкий обладал важнейшим качеством ученого – умением задавать себе насущные вопросы, которые требовали незамедлительного ответа. Он внимательно следил за современными исследованиями в области физиологии и не уставал поражаться, как из эмбриона «вырастает человеческое существо, полуметровое, орущее, трехки-

лограммовое, совершенно бессмысленное, а из него, повинуюсь все тому же закону, развивается гений, подонок, красавица, преступник или святой». Читая книги по медицине и ее истории, он навсегда запомнил текст письма вавилонского жреца и врача Бероса о богине плаценты Ламассу.

Кукоцкий часто думал о детях, о своем поколении, о том, что современники почти все унижены и живут в постоянном страхе. Елена, например, боялась признаться, что ее родители погибли в лагерях; его помощница Валентина Ивановна боялась наказания за то, что она происходила из купеческой семьи. В душе Кукоцкого не было страха – этот страх перебивала жажда деятельности.

Павел Алексеевич был гинекологом, и он должен был помогать детям рождаться, а не погибать. Но в разоренной послевоенной стране боялись рожать детей – потому что голодно, и калек больше, чем здоровых мужчин. Очень часто женщины прерывали беременность, обращаясь к различного рода «бабкам». Смертность среди таких женщин была ужасающей, и доктор Кукоцкий принимал эту ситуацию близко к сердцу. Когда в министерстве здравоохранения ему все-таки предложили разработать проект по проблемам материнства и детства, он, опережая время, предложил ввести разумные льготы для тех, кто решился иметь детей.

Проект Кукоцкого предусматривал еще и организацию школ и консультаций для родителей, просветительскую работу среди молодежи и создание детских садов-санаториев. Более того, несмотря на преследования, которым подвергались генетики, он предлагал проводить медико-генетические консультации.

Каждую неделю Павел Алексеевич ходил в Министерство и узнавал о судьбе своего проекта, но его тормозили. Потратив больше года на переговоры, он написал о своих мытарствах в ЦК. Все напрасно – «маленький человек с отечным лицом, вылепленным из сухого мыла» отказал ему.

Как настоящий профессионал, даже в самые трудные для страны годы Кукоцкий вел научную работу. Он искал способы излечения женского бесплодия, занимался проблемами рака. Работы были серьезными, и он удостоился звания академика. Но в 1949 году начались новые гонения, которые потом назовут «лысенковщиной». Ему было приказано публично поддержать псевдонаучные открытия «народного академика Лысенко». Поддержать он не мог, а выступить «против» не решился – страх поколения, уже знавшего о ГУЛАГе, догнал и его.

Он просто сделал вид, что запил. Две недели не приходил в клинику, а в Академии не появлялся четыре месяца. Добился одного – «в Академии от него отвязались...» Но это было только началом испытаний – в январе 1953 г. в газетах появились статьи о врачах-убийцах. Среди якобы «убийц» назывались имена друзей Павла Алексеевича. И он ушел в запой настоящий. Теперь он был хмур, молчалив, к телефону не подходил. Впервые в жизни он задумался о самоубийстве. «История Рима» Моммзена постоянно лежала на его столе. В Риме самоубийство почиталось не грехом, а мужественным шагом, и этот шаг предполагал сохранение чести и достоинства.

Смерть Сталина отодвинула самоубийство. Проект Кукоцкого был рассмотрен и утвержден. И Павел Алексеевич поверил: в послевоенном его государстве будут оберегать ребенка и растить настоящих людей, каждый из которых станет личностью. В своих мечтах он обращался к опыту Православия и литературной классике – там не было «лишних людей», там были только нужные стране люди. В этом и был *просчет доктора Кукоцкого, его «казус»* – он не понял, что, даже осуждая сталинизм, страна еще не готова воспитывать гордых и свободных людей, а не «человека массы».

В личной жизни Павел Алексеевич глубоко несчастен. Он любит жену Елену, но вдруг оскорбляет ее словами о ее женской неполноценности. Удочерил Таню, «принял ее на сердце», но не сумел ей помочь в самую страшную минуту – Таня умерла при рождении ребенка. Выход? Не найдя его, Кукоцкий «все неурядицы запивал водкой». Он еще работал, преподавал и оперировал, но от него ушло «острое наслаждение» жизнью. Он съезжился, похудел, плечи обвисли, лоб и щеки «пошли глубокими бороздами». В общем, он не смог совершить всего того, к чему стремился. И в этом, считает Л. Улицкая, большая трагедия по-настоящему большого человека и ученого.

Другие персонажи. *Илья Гольдберг*, еврейский Дон Кихот, романтик, мечтающий об официальном признании генетики. Это ученый-борец. Этим персонажем Л. Улицкая продолжает разрабатывать тему сильного характера, который помогает человеку выстоять в любых обстоятельствах.

Гольдберг противопоставлен доктору Кукоцкому. В тяжелом для европейской науки 1932 году он не побоялся заявить о положительном опыте Альберта Эйнштейна, о важности его теории относительности. Потом написал еще письмо на имя члена Военного Совета о мародерстве во время войны. Он осмелился выступить против Лысенко. За это был арестован и отбыл в лагерях три срока. Но ему повезло, и он выжил. После окончания войны Гольдберг работал в библиотеке Иностранной литературы. Он перечитал сотни книг не только по-русски, но и на английском, немецком, польском языках и на латыни.

Как ученый-генетик, Гольдберг задумался над тем, как провести границу между просто хорошими способностями, их вариантом блестящими способностями и гениальностью. Стал изучать жизнь гениев. «Сети свои разбросил так широко, что туда попали и золотой век Афин, и итальянское Возрождение, и дворянский период русской литературы». Хотел найти признак-маркер, по которому определялась степень способностей. Нашел и обосновал – это наследственный ген. Во времена разгула «лысенковщины» его спас старый психиатр Шубников, дав заключение о якобы существующей у Гольдберга шизофрении.

После смерти Сталина Илья Иосифович вступил в счастливую полосу своей жизни. В начале 60-х гг. ему предоставили лабораторию, за монографию о природе гениальности была присуждена степень доктора биологических наук. А еще в него влюбилась аспирантка Валентина Грызкина. А он сумел ответить ей взаимностью.

В конце концов, Гольдберг сделал вывод, что советский народ вырождается и что этому способствует неумелая политика первых лиц государства. Он пишет «Очерки по геноэтнографии» и передает рукопись заезжему американскому ученому. За это снова пришлось расплатиться тюремным сроком. Разочарованный, Гольдберг эмигрирует вместе с Валентиной. У них двое детей и работа в Гарвардском университете. Он читает Торуи в свои 86 лет начинает учить иврит.

Елена, жена Кукоцкого. Она «испытывается» одиночеством. Л. Улицкая подчеркивает: Елена – неординарная личность. Коллективистка, воспитывалась в толстовской общине, здесь же получила начальное образование. Потом уехала учиться в Москву. Жила у бабушки, Евгении Федоровны, которая ее удочерила. В опасном и чуждом мире большого города ей было одиноко. Стала чертежницей. В семнадцать лет вышла замуж за учителя черчения Антона Ивановича Флотова. У них родилась дочь Таня. Антон ушел на фронт, и вскоре погиб.

Елена любила свою работу. Никогда не жалела о выборе профессии. «Нравилось ей ... все: специальный стол с подсветкой, кульман и разные сорта бумаги, с которой приходилось работать». Ей даже казалось, что все на свете можно представить в трех проекциях – анфас, профиль, вид сверху. Ей даже снились «чертежные сны».

Еена любила Павла Алексеевича. Считала, что человека умней, благородней и добрей не встретишь. Но когда Кукоцкий упрекнул ее в бесплодии, она замкнулась. От одиночества стала записывать свои мысли и переживания в дневник. Именно одиночество и привело ее к безумию.

Вторая часть романа посвящена ее видениям. И именно эта часть произведения награждает читателя уже не публицистикой Л. Улицкой, а ее лирикой, связанной с переживаниями героини. Например, этим: «Все стороны горизонта были затянуты дымкой, и никаких признаков светил не было. Песок медленно перекачивался с места на место, тек, как сухая вода...» В этом запредельном мире она встречает своих прежних знакомых, но в иных образах. Это Иудей (Гольберг), Бритоголовый (Кукоцкий), Новенькая (Елена), Матушка (Игуменя), Всадник (Антон). Бритоголовый оказался активным и деятельным – таким, каким не смог стать в земной жизни. Это он привел всех к реке и помог переправиться на «тот» берег. Именно здесь произошла «настоящая» встреча Елены с мужем, который произнес долгожданные слова. «Душа моей души, – шепнул он в мокрые завитки над ее ухом ... Там, где кожа соприкасалась, она плавилась от счастья».

Таня, дочь Павла Алексеевича и Елены. Как всегда испытывая своих героев «на прочность», Л. Улицкая «проверяет» Таню ложно понятой свободой. Эта девочка, а потом девушка во всех делах и начинаниях была первой. Ее любили в школе, к ней все хорошо относились, но это не мешало ей чувствовать себя одинокой. В лаборатории профессора Гансовского Татьяна вдруг поняла, что ей все равно, над кем производить опыты – над мертвыми или над живыми. Она бросила эту работу, не вернулась и в университет. Отец не принял ее поступка, и она ушла из дому. Результат – она узнала богему и абсолютную свободу нравов.

Ее приютила ювелир Вика-Коза и научила своему делу, которое Тане понравилось. Пришла к ней и любовь – она встретила саксофониста Сергея Зворыкина. Вместе жили в Ленинграде, «Тана была полна счастьем и силой». Она ждала ребенка, но умерла в родах. Логичным было бы обвинить в этом только нерадивых врачей, но, как оказалось, Л. Улицкой важна еще мысль и о том, что в случившемся виновата сама Таня – к своему положению будущей матери она относилась непозволительно равнодушно. Таким образом, размышляя о свободе и вольнице, Л. Улицкая предупреждает: вольница не знает ограничений, но тем она и смертельно опасна.

О стилевых особенностях романа. Как уже отмечалось, это произведение сложно сочетает в себе публицистику и художественный вымысел. Часто используются средства сатирического повествования, но предпочтение отдается иронии.

Особенно интересен лексический пласт романа. Начнем с ономастологических именованных. Можно утверждать, что Л. Улицкой свойственно обостренное чувство имени, поэтому имя собственное у нее становится важным средством характеристики. Это касается как собственных

имен, так и названий астрономических объектов, а также номинаций персонажей прецедентных текстов.

В романе «Казус Кукоцкого» мы встречаем имена поэтов: Анны Ахматовой, Марины Цветаевой, Бориса Пастернака, Александра Пушкина, Эдуарда Багрицкого, Маргариты Алигер, Веры Инбер; писателей: Николая Чернышевского, Томаса Манна, Льва Толстого, Александра Фадеева, Уильяма Шекспира, Исаака Бабеля, Валентина Катаева, Михаила Шолохова. Ее герои обращаются к имени и трудам Цицерона, не могут существовать вне музыки Мендельсона, Баха, Бетховена, Чайковского. Они восхищаются живописью да Винчи и менее известного авангардиста Матюшина.

Встречаются также имена исторических лиц, героев революции и войны. Это: Петр I, Бонапарт, Сталин, Ленин, Роза Люксембург, Клара Цеткин, Зоя Космодемьянская. Персонажи романа обращаются к именам реально существовавших людей, таких, как знаменитые врачи Пирогов, Боткин, Завадовский, Вавилов, Менделеев, Склифосовский, Соколов и др.

Описывая происхождение Кукоцкого и его детство, Л. Улицкая использует научные сведения и фамилии реально существовавших ученых-медиков. Например, профессора анатомии Рюйшу, у которого российский император Петр I слушал лекции по анатомии; доктора Иоханна Эразмуса из Страсбурга – первого европейца, читавшего в России лекции. В романе присутствуют собственно авторизованные названия. Например, фамилия Кукоцкого создана автором с ориентацией на местность Кукуй – так в 17 веке называли Немецкую Слободу в Москве.

Л. Улицкая для характеристики внутреннего мира персонажей часто использует теонимы и мифонимы. Например, теонимы Господь Бог, Иисус Христос, Пречистая Дева, Пресвятая Богородица отражают состояние души Василисы. Об этом сказано следующее: «Мир Василисы был прост: на небе Господь Бог, Пресвятая Богородица со ангелами, со всеми святыми, и с матушкой игуменьей посреди».

В «Казусе Кукоцкого» хорошо представлены и хремотонимы. Они часто превращаются в художественную деталь, связывающую роман Л. Улицкой с уже известными текстами. Так, хремотоним «записки сумасшедшего» стал названием личного Дневника Елены, и уже это название отражает ее внутреннее состояние в момент болезни: «Кому и зачем я пишу эти «Записки сумасшедшего»?»

Многие персонажи Л. Улицкой носят говорящие имена-фамилии: Голоухин, Сапожников, Куренной, Козлов, Грызкина: «Аспирантка из Новосибирска, Валентина Моисеевна Грызкина, девушка спортивного типа, влюбилась в своего научного руководителя с целеустремленностью нападающей баскетболистки».

Роман «Казус Кукоцкого» очень популярен в России, он экранизирован и оформлен иллюстрациями талантливого художника. Эта книга может и, наверное, должна войти в обиход старшеклассников. Во-первых, потому что в ней достоверно и одновременно художественно представлена историческая эпоха, о которой нельзя забывать. Во-вторых, спокойно и без ложного пафоса говорится о служении профессии и людям. И в-третьих, роман, в котором бережно и культурно говорится о деторождении и ценности человеческой жизни, не может повредить морально-этическому воспитанию учащихся.

Анотація. У статті запропонований літературознавчий коментар до відомого роману Людмили Улицької «Казус Кукоцького». На думку вчителя, роман може бути запропонований для прочитання у старших класах школи або для обговорення на факультативних заняттях.

Ключові слова: роман про професію, наука, генетика, гінекологія, професор, академія.

Summary. *The novel “Kukotskiy’s case” by Ludmila Ulitskaya is a famous contemporary work. It is dedicated to the people, who lived and dreamt of being a scientist in a Soviet country. That’s why in the foreground of the work there are the problems of free choice of one’s way, opportunities and restrictions of scientific activities, as well as issues of resilience, character formation and dedication to one’s profession. Since we are speaking about the totalitarian regime of Stalin’s time, these problems have to be stated.*

An important feature of the work is the narration about the work of a scientist and a gynecologist. For high school students, the teacher presumes, this conversation is necessary, as the youths’ culture of communication on this subject is still very low. It should be pointed out, that in the novel, on good aesthetic level, the questions of procreation and adult’s responsibility for the little person’s life are discussed: the life of newborn as well as unborn. It can be stated that the material of the novel teaches morality in matters of intimate relationships.

The “slice” of Soviet society is presented accurately. Images of Paul Kukotskiy, Ilya Goldberg, Elena, Valentina, Tatiana reflect “stratum” thinking of Soviet citizens. Besides these people characters

are diverse and do not repeat each other. They give grounds to speak about the psychological skill of the author, and the writer's ability to convey the character's individual world.

The novel is interesting also as an artistic work. It combines the features of journalism and fiction. Newspaper style here tends to be accurate and laconic. The lyrical component helps to understand the inner world of the characters: their emotions, hobbies, evaluation of the world and themselves. Undoubtedly, all the above said defines Ludmila Ulitskaya's book "Kukotskiy's case" as an outstanding and contemporary work.

Keywords: profession novel, science, genetics, gynecology, professor, Academy.

Отримано: 21.07.2015 р.

УДК 811.161.2'42

Сірант А.М.

КОНЦЕПТ СЛОВО У КОНТЕКСТІ МОВНОГО ВИРАЖЕННЯ КОНЦЕПТІВ ГРІХ ТА СПОКУТА У МОВІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Людина мислить, діє, відчуває так, як це прийнятно для нації, до якої вона належить. Вона бачить світ через призму менталітету свого народу, в традиційних образах своєї культури. Вплив національно-культурного компонента на мовленнєву діяльність проявляється не лише у безпосередньому використанні етнічно орієнтованих слів і виразів, а й у способах і засобах слововживання. Національний характер, національний світогляд актуалізовані у мовних категоріях, які відображають мовну ментальність, і, навпаки, ментальний досвід передається народом із покоління у покоління, тим чи тим способом розкриває сутнісні риси національного характеру. На думку В. Карасика, „...якщо раніше вчених цікавило переважно те, як влаштована мова сама по собі, то тепер на перший план вийшли питання про те, як мова пов'язана зі світом людини, якою мірою людина залежить від мови, яким чином ситуація спілкування визначає вибір мовних засобів” [10, с. 5].

Художня мова – це особливий спосіб вираження мислення, створення мовної картини світу. Мовну картину світу розуміємо як відображення в мові концептуальної картини світу та як сукупність мовних засобів вираження знань про неї. Одним із засобів відтворення мовної картини світу є мова художньої прози.

Проза другої половини ХХ століття – це злиття витоків національного світосприйняття у радянську епоху з лінгвостетичними пошуками письменників цього періоду, у мовотворчості яких вербалізуються ключові концепти української ментальності. Глибинний духовний зміст художніх творів другої половини ХХ ст. виявляється у вербалізованих концептах ГРІХ та СПОКУТА, які ми розглядаємо як релігійно-марковані художні концепти, що характеризуються двоплановістю, оскільки відбивають світський і релігійний типи світогляду, а отже належать до сфер сакрального та профанного. Це й зумовило актуальність нашого дослідження. Метою дослідження є встановлення взаємозв'язків між концептами ГРІХ, СПОКУТА та СЛОВО, вербалізованими у мові художньої прози другої половини ХХ ст.

Мета зумовила постановку таких завдань: 1) здійснити огляд наукових праць, присвячених означеній проблемі; 2) проаналізувати мікроконтексти, у яких вербалізовані концепти ГРІХ, СПОКУТА та СЛОВО.

Поняття гріха та спокути є невід'ємними складниками етнокультурного світу людини. Смісловий потенціал цих понять інтерпретують у межах уявлень та знань носіїв мови та позиціонують як етнокультурну репрезентацію. „Концепт є вираженням етнічної специфіки мислення, і його вербалізація обумовлена лінгвокогнітивно етнокультурно маркованою асоціативною компетенцією носія концептуальної системи” [14, 144].

У лінгвістичній науці проблема мовного відображення задекларованих концептів була предметом зацікавлення А. Вежбицької, І. Брилевої, Л. Панової, Н. Козіної, Т. Радзівської, О. Якушкіної, С. Толстої, О. Ваховської, М. Бушакової, О. Семухіної, В. Кононенка.

ГРІХ як релігійний концепт розглядає Л. Панова [13]. Дослідниця стверджує, що до вивчення та опису лексики, яка репрезентує релігійні концепти, є два підходи. Перший підхід ґрунтується на визначенні гріха як „порушення моральних норм у вірян”. Л. Панова звертає увагу на те, що в цій та у подібних дефініціях додатково до компонента „порушення” (який може бути представлений як прямо, так і приховано) містяться характеристики та оцінки, які відповідають право-

славному віровченню. Суттєвою ознакою гріха є те, що його чинять свідомо, оцінюють як зло та образу Бога, у результаті гріха людина позбавляється благодаті. За другим підходом, за яким витлумачують гріх в іспанській, італійській, французькій, а також британській лексикографії, словникові дефініції максимально наближаються до тлумачення гріха католицькою доктриною, тобто авторка тлумачить поняття „гріх” з погляду православ'я та католицизму, а також описує особливості двоїстості гріха, про які, підкреслює дослідниця, знали ще середньовічні схоласти. Вона розрізняє такі семантичні групи цього поняття: *гріх як дія, гріх як стан у результаті дії, багаторазове вчинення гріха, гріх як ідея покарання, гріх як ідея розкаяння, гріх як родове поняття, гріх як інтерпретація дій, ставлення до безгрішності*. [13, 171].

Для опису поняття „гріх” О. Якушкіна [16] використовує діалектологічний матеріал південнослов'янських мов. Спосіб представлення мовною особистістю релігійно-етичного поняття, що виражає лексема *гріх*, найбезпосередніше репрезентований семантичним полем цього слова, що відображає його конотативний та денотативний елементи [16, 433]. Дослідниця виділяє та пояснює такі семантичні деривації, які ґрунтуються:

а) на конотаціях оцінки гріх: *гріх – диявол; гріх – зло, напасть; гріх – сварка, розбрат; гріх – шкода;*

б) нестандартній денотації оцінки гріх: *гріх – робота у свято; гріх – дошлюбні та позашлюбні стосунки.*

Дослідження Н. Козіної [1] присвячене особливостям актуалізації концепту ГРІХ у російській мові. Авторка залучає широкий лексикографічний та емпіричний матеріал, на основі якого робить висновок про те, що „гріх” постає як складне і різноаспектне поняття, що увібрало в себе язичницькі уявлення, християнські переконання та побутовий досвід народу. Поява та існування слова і поняття „гріх” багато у чому пов'язане з дією екстралінгвістичних факторів, до яких відноситься дійсність, що оточує людину, релігія, ставлення особистості та соціуму. Н. Козіна вважає, що поняття „гріх”, яке виникло у глибокій давнині, виявилось динамічним та зазнало суттєвих змін упродовж наступних епох. Зміст і смисл цього поняття змінювалися зі зміною етичних, релігійних та моральних уявлень народу. У задекларованому понятті знайшли своє відображення релігійно-етичні та соціо-оцінні норми. Гріх характеризує властивості та якості особистості, її поведінку та взаємостосунки з оточуючими. „Поняття гріха може бути адаптоване у будь-який стиль чи дискурс, пов'язане з різними сферами буття та співвідноситься з широким колом понять: „Бог”, „вина”, „порушення”, „покарання”, „спокута”, „душа”, „тіло”, „розум”, „пам'ять”, „воля”, „смерть”, „сором”, „совість”, „час”, „вік”, „помилка”, „біда”, „нещастя”. Ця багатовимірна категорія позначає етичне, релігійно-етичне та неетичне поняття. Мовні дані дозволяють говорити про те, що ГРІХ є одним із ключових концептів духовної культури народу” [1, 312].

Отже, науковці акцентують свою увагу на аналізі концепту ГРІХ, не виділяючи концепт СПОКУТА як другий компонент ментального утворення. Щоправда В. Кононенко у монографії „Концепти українського дискурсу” [11] виділяє концепти ГРІХ та СПОКУТА як абстрактно-емоційні, але основну увагу знову ж таки зосереджує на характеристиці концепту ГРІХ: аналізує його словникову парадигму, тлумачення цього поняття у богословській літературі, наводить велику кількість прикладів, які свідчать про те, що ГРІХ є одним із ключових концептів української ментальності. І лише у цьому контексті мовознавець характеризує концепт СПОКУТА за його ознакою – очищення.

Концепт СЛОВО у аспекті вербалізації концептів ГРІХ та СПОКУТА не був предметом лінгвістичних досліджень.

Слово як носій інформації набуває великого значення у художній картині світу другої половини ХХ ст. Концепт СЛОВО („Слово – 1. Мовна одиниця, що являє собою звукове вираження поняття про предмети або явища об'єктивного світу. 2. Мова, мовлення. 3. Висловлювання, фраза” [3, 1149]) виражений іменником *слово: Милосердя до слова потрібне ще більше, ніж до людини. Слово беззахисне. Вбивати слова – гріх і злочин ще більший, ніж убивати людей* [6, 95] – дієслівна метафора “вбивати слова” підсилює емоційне навантаження мікроконтексту.

У поглядах давніх українців слово – мова, проповідь, розум. „Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог був Слово. Воно в Бога було споконвіку” (Ів. 1 : 2) [2, 987]. Видатний грецький поет VIII ст. до н. е. Гомер дає слову епітет *крилате*. З уст слово вилітає, як швидка пташка, і карає ненависного ворога, ніби гостра стріла. Наврочити – напустити на кого-небудь хворобу недобрими або невчасно сказаними словами. Прокляття – слово, що несе з собою хвороби, біду, смерть. З найвіддаленіших часів слово як вираження духовних прагнень людини різко відокремилася від буденної розмови епічним тоном і віршованим розміром. Священне значення мови, зверненої до божества, вимагало урочистості, гармонії; більше того, усі народи на початку свого розвитку любили пісенний склад, який дзвінкіший, приємніший і легше запам'ятовується. Перші молитви

народу були і першою його пісне поезією. Українські замовляння сповнені тонкої поетичності, як і вся наша народна творчість. Поетичні вислови, викликані в якийсь момент благоговійним почуттям, невільно повторювалися багатьма, тому що мали таку вдалу форму, що не потрібно було ні виправлень, ні пояснень. Віще слово поетів, за свідченнями, мало надприродні, чародійні властивості; молитва переходить у замовляння або заговор, тобто в таке могутнє, сповнене непереможної сили благання, що боги не можуть йому відмовити. Разом із тим народжувалося переконання, що закляття своїми заповідними формулами може творити те саме, що творять небесні владики. Слово всесильне: воно може і умертвити, і вберегти від лютої смерті, і навіть воскресити; воно ранив і загоєє рани, зупиняє кров, накликає сон; воно втихомирює вітри і схвилюване море, насилає бурі й град, розриває кайдани; воно робить зброю міцною і слабкою, насилає і виганяє злих духів, в'яже руки злодіям, викликає з могили мертвих... З чим порівняти слово? – усі порівняння блякнуть перед його божественністю” [4, 485-486].

Інформативність слова є домінуючою концептуальною ознакою, саме тому приховування чи замовчування певної інформації, яка може бути життєво важливою, осмислюється у художніх текстах як великий гріх: ... *Священнику, мовчання – гірший злочин, ніж убивство. Убивця навіть наміру не має повертатися до людей, вони йому не потрібні, і йому суджено жити серед вовкулак. А мовчуни, що сприяли мародерцям, залишають для себе стежку до людей і сунуть підлішими за вбивць* [9, 264] – концепт СЛОВО актуалізований на асоціативному рівні, підґрунтям для актуалізації названого концепту в цьому контексті є опозиція „говорити – мовчати”, компонент якої (дієслово *говорити*) є вербалізатором концепту.

В аспекті вербалізації концептів ГРІХ та СПОКУТА лексеми, що вербалізують концепт СЛОВО, виявляють додаткові смисли, які експлікують зв'язки між названими концептами. Аналізовані контексти відображають такі концептуальні смисли: „гріх – слово”: *Гріх ще й словом збиткувати ся з цих небожат, попихачів, вбогих сирот, недобитків і недоїдків панських* [7, 25] – ситуація гріха; „слово – інструмент гріха”: *Приглядався до образу з розп'ятим монахом, якого з одного боку завблює красуня-грішниця словами* [8, 228]; „слово – засіб приховати гріх”: *Тирани люблять провини свої затуляти пишними словами про вищі цілі* [15, 237]; *Намагався виправдатися не знати й перед ким і не знати в чому. Ховав між рядками і між словами щось нове для себе, тривожне, може, й гріховне* [5, 467].

На взаємозв'язок між концептами ГРІХ, СПОКУТА та СЛОВО вказує концептуальний смисл „слово – молитва”, який виділяємо у структурі концептів СПОКУТА („спокута – молитва”) та СЛОВО („слово – молитва”): *Молитва та, спочатку слізно вдячна щораз набрякала кривдним болем, бубнявила злобою; незнайомий досі гнів на Бога спочатку ляжливо, а дедалі ядучіше всякав у слова, і вони ставали важкими, мов град, темними, немов сама покута в'язня, слова ті падали на кам'яну долівку й тяжко билися об неї, немов чавунні ядра* [8, 271]. Лексема *гріх* у контексті відсутня, проте одноіменний концепт вербалізований висловом *гнів на Бога*, а емоційне напруження підсилюється за допомогою категорії градації, вираженої порівняннями, що описують слова молитви: *важкими, мов град, темними, немов сама покута в'язня, немов чавунні ядра*.

Не менш значущим у процесі вербалізації аналізованих концептів є концептуальний смисл „слово – проповідь”: *А вилікувавшись, зможеш допомогти їм. Візьми з собою мій Закон, – Орлик подав Єпіфанієві списаний дрібною в'яззю пергамент, – і проповідуй слова його правди навіть у німих чертогах. Може, цим спокутуєш свою провину* [9, 280]; *Подумати, що Бог промовив уперше до всього люду лиш завдяки тим, які зуміли записати його слова. То чи назовемо злочинцем того, хто пише книги?* [5, 140].

Проаналізований матеріал дає підстави стверджувати, що концепти ГРІХ, СПОКУТА та СЛОВО вербалізуються не ізольовано один від одного, а взаємодіють. Слово може бути гріхом, може підштовхнути людину до гріха. Відомо, що за біблійним сюжетом спочатку було Слово, яке потім стало ділом, тобто матеріалізувалося. За текстовим матеріалом, слово може навпаки – стати інструментом спокути та очищення від гріховності, тобто визначити дорогу людини до праведного життя. Концепт СЛОВО вербалізований у художній картині світу за своїми ознаками, найактуальнішою з яких є „слово – носій інформації”. У зв'язку з цим експлікуються концептуальні смисли, що вказують на взаємозв'язок концептів ГРІХ, СПОКУТА та СЛОВО. Перспективними є подальші дослідження цієї проблеми на предмет з'ясування спільних концептуальних ознак у діахронічному аспекті.

Список використаних джерел

1. Антологія концептів / под. ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – М. : Гнозис, 2007. – 512 с.
2. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / переклад Івана Огієнка. – К.: Українське Біблійне Товариство, 2009. – 1151 с.

3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К. : Ірпінь: ВЕФ „Перун”, 2001. – 1440 с.
4. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002 – 664 с.
5. Загребельний П. А. Смерть у Києві: роман / П. А. Загребельний. – Х. : Фоліо, 2003. – 605 с.
6. Загребельний П. А. Тисячолітній Миколай: роман / П. А. Загребельний. – К. : Фірма „Довіра”, 1994. – 636 с.
7. Загребельний П. А. Я, Богдан (Сповідь у славі): роман / П. А. Загребельний. – К. : Дніпро, 1986. – 492 с.
8. Іваничук Р. І. Журавлиний крик : роман / Р. І. Іваничук. – Х. : Фоліо, 2006. – 382 с.
9. Іваничук Р. І. Мальви (Яничари). Орда: романи. / Р. І. Іваничук – Х. : Євроекспрес, 2000. – 416 с.
10. Карасик В. И. Язык социального статуса / В. И. Карасик. – М. : ИТДГК Гнозис, 2002. – 333 с.
11. Кононенко В. І. Концепти українського дискурсу: монографія / В. І. Кононенко. – Київ – Івано-Франківськ : Плай, 2004. – 248 с.
12. Концепт гріха в славянській і єврейській культурній традиції. Сборник статей / отв. ред. О. В. Белова. – М.: Пробел, 2000. – 232 с.
13. Панова Л. Г. Грех как религиозный концепт (на примере русского слова “грех” и итальянского „РЕССАТО”) / Л. Г. Панова // Логический анализ языка: Языки этики / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко, Н. К. Рябцева. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 167-177.
14. Фесенко Т. А. Концептуальные системы как контекст употребления и понимания вербальных выражений / Т. А. Фесенко // Когнитивные аспекты языковой категоризации: сб. науч. трудов. – Рязань, 2000. – С. 141-144.
15. Федорів Р. М. Отчий світильник: роман / Р. М. Федорів. – Львів : Червона калина, 1998. – 559 с.
16. Якушкина Е. И. Традиционная философия греха в свете южнославянских диалектных данных (опыт семантической реконструкции) / Е. И. Якушкина // Славянский вестник. – М. : МАКС Пресс, 2004. – Вып. 2. – С. 432-440.

Анотація. Стаття присвячена опису та аналізу особливостей мовного вираження концепту СЛОВО у контексті вербалізації концептів ГРІХ та СПОКУТА у мові художньої прози другої половини ХХ ст. З'ясовано специфіку лінгвістичних досліджень із зазначеної проблеми та подано їх коротку характеристику. А також окреслено перспективу подальших досліджень у цьому напрямку.

Ключові слова: концепт, гріх, спокута, слово, мова художньої прози, мовна картина світу

Summary. The article deals with the problem of the linguistic representation of some peculiarities of the concept WORD in its interconnections with the concepts SIN and ATONEMENT, which are among the key concepts of the Ukrainian mentality and the picture of the world, reflected in the language of the fiction of the second half of the XX c. The main characteristic features of the linguistic researches, devoted to the lingual representation of the analysed concepts are pointed out. The reviews of this researches are given in the article. In the process of the research we came to the following results: the concept WORD is linguistically represented by its main conceptual feature – informativeness. The informativeness of the word is the dominant conceptual feature so keeping in secret of some information (following the analysed material), which may be lively important, is considered in the textual fragments as the great sin. Due to the material analysed, the word can be the instrument of sin, as well as the instrument of the atonement. In the aspect of the lingual representation of the concepts SIN and ATONEMENT lexemes, which verbalise the concept WORD, shows the additional meanings, expliciting the relations between these concepts. The following conceptual meanings are outlined in the analysed material: sin — word; word — the way to conceal the sin; word — pray, etc. According to the Bible, the Word was first of all. Then it became an action — materialised. Due to the texts, the word may become the way of atonement, to make the way of a person to life without sin and evil. So, all this proves, that the concepts SIN, ATONEMENT and WORD are verbalised in close relations. The problem of linguistic representation of these concepts can be observed in dyachronic aspect and in comparison of theirs verbalisation in other languages.

Key words: the concept, the sin, the atonement, the word, the language of fiction, the linguistic picture of the world

Отримано: 11.07.2015 р.

РОСЛИННО-АСТРАЛЬНИЙ СИМВОЛІЗМ У РОМАНІ ДЖ.Р.Р. МАРТІНА «ГРА ПРЕСТОЛІВ» ЗА ЦИКЛОМ «ПІСНЯ ЛЬОДУ І ПОЛУМ'Я»

Символічна природа творів жанру фентезі дає унікальні можливості для створення додаткових змістових паралелей. Образи-символи різної природи (класичні, національні, біблійні, індивідуально-авторські) широко освоєні сучасною фантастичною літературою і нерідко прочитуються у контексті загальнокультурних парадигм та з позиції інтертекстуальності.

У романі Дж.Р.Р. Мартіна «Гра престолів» (1996) за ще незакінченим циклом «Пісня льоду і полум'я» рослинно-астральна міфологія поряд із календарною знаковістю набули особливого значення. Календарна дуальність, покладена в основу сюжету роману, простежується на всіх його семантичних рівнях і виконує ряд значимих функцій. Астрально-календарні та рослинні міфологеми займають провідне місце серед низки використаних образів і символів.

Незважаючи на семантичну ємкість у контексті твору, астрально-міфологічний символізм не ставав предметом спеціального вивчення й якщо фрагментарно аналізувався, то в контексті зовсім інших дослідницьких завдань. До творчості Дж. Мартіна вчені-літературознавці проявили свою зацікавленість порівняно недавно. Велика увага до циклу обумовлена історичним підґрунтям епопеї. Таким чином, основою сучасних досліджень є історичні аспекти роману і тематика кланів. Зосередженість критичних статей, направлених на вивчення творчого феномену Мартіна, обумовлена тлумаченням історично-міфологічних засад роману. Серед таких – «Криве дзеркало. Історичність “Пісні льоду і полум'я”» Д. Злотницького (2008) і «Співвідношення історичного факту і вигадки у романі Джорджа Мартіна «Гра Престолів» Т.М. Старостенко (2013). Літературна інтертекстуальність, а саме – перегук із «Володарем пернів» Дж.Р.Р. Толкієна (1955) є іншим напрямом дослідження. Дослідники даного аспекту вказують на алюзійність та ремінісцентність навіть на номінативному рівні твору. Ґрунтовною роботою в межах лінгвістики є дисертаційне дослідження О.О. Новичкова «Ономастичний простір англомовних творів фентезі та способи його передачі на російську мову» (Северодвинськ, 2013).

Метою нашого дослідження є аналіз рослинно-календарно-астральної знакової системи, представлені у романі Дж.Р.Р. Мартіна «Гра Престолів»; визначення ролі та функцій уживання даної символіки у семантичному просторі твору.

Для поезики Мартіна характерне поєднання традиційної символіки як елемента культурно-історичного відображення й індивідуально-авторської знаковості, створеної в рамках одного циклу, яка із популярністю книги набула світового значення. Якщо діапазон варіантності прочитання першої в контексті літературного твору неширокий і ці символи не призводять до смислової багатозначності і оригінальності, то другий тип образів-символів є включеним в авторську стилістику і відбиває його світовідчуття. Саме вони є несподіваними, багатозначними і багатозначними і тому різними по мірі своєї визначеності – невизначеності. Авторський символ виступає як продукт авторської свідомості та споглядання і включається в прийом, що провокує різночитання. При цьому у Мартіна вже сформувалась група стійких індивідуальних знаків, які вийшли за межі літературного твору, не руйнуються і не зникають. Серед таких – символічний девіз Старків «winter is coming» – «зима близько»; «білі ходаки» як знак смертельної загрози, що наближається; «Стіна» або «the Wall» – як кордон між легендарним світом міфічних істот і територією живих, за яким збереглися артефакти старовини і перших людей; термін «залізнароджений» – символ суворості вдачі та витриманості. Сам термін є алюзією до так званих «залізнокіх» – солдатів армії Кромвеля періоду Англійської революції [1].

Особливою групою символів індивідуально-авторської наповненості є рослинні та астрально-календарні знаки. Усі вони, як зазначав Мартін в інтерв'ю для різноманітних газетних видань, переважно більшістю базуються на засадах германо-скандинавської міфології з алюзіями до грецьких міфів.

Календарний простір роману, як і саги в цілому, побудований на опозиціях зими як часу випробувань і літа – періоду більш спокійного. При цьому довжина вказаних сезонів виходить за межі трьох місяців і може вимірюватись роками: «It was the ninth year of summer» [7, 11]. При цьому астрально-календарна символіка циклу пов'язана з історією чотирьох головних домів роману: Старки – лорди Півночі, Ланністери – володарі Півдня, Баратеони – королі Вестеросу, а Таргарієни географічно розташовані на території величній загиблої імперії Сходу – Валерії. Кожен із представлених аристократичних родів має свою емблему на знаменах: лорди Півночі – вовків, володарі Півдня – левів, королі Вестеросу – оленів, а представники Сходу – драконів. Рік має чотири головні віхи: весняне рівнодення, літнє сонцестояння, осіннє рівнодення і зимо-

ве сонцестояння. Деякі дослідники співвідносять вказані чотири сторони світу і їх володарів із зодіакальними сузір'ями. Так, гербовий лев дому Ланністерів ототожнюється із зодіакальним Левом, в опозиції до якого знаходиться дім північних Старків із гербовим знаком лютововка «a grey direwolf on an ice-white field» [7, с. 785]. В астрології вовк сприймається як знак Водолія, відповідно розташований навпроти знака Лева. До того ж сузір'я Водолія в астрології називають Чертогом Вовка (білого пса). Цікаво, що супутником бастарда лорда Стара є саме білий лютововк Ghost [7, 18; 48].

Знак дому Таргарієнів дракон є іншою назвою зодіакального Скорпіону. У астральній міфології саме Скорпіони відроджуються з попелу [5, 378], як Дейенеріс Таргарієн і її дракони: «Unafraid, Dany stepped forward into the firestorm <...>. When the fire died at last and the ground became cool enough to walk upon, Ser Jorah Mormont found her amidst the ashes, surrounded by blackened logs and bits of glowing ember and the burnt bones of man and woman and stallion. She was unhurt. // The cream-and-gold dragon was sucking at her left breast, the green-and-bronze at the right» [7, 780]. В алхімії дракони символізують вічні зміни. Ці монстри є нічим іншим як персоніфікацією сонячного впливу, штормів, пустельних вітрів, великих глибин, річок, які затоплюють свої береги, або інших жорстких природних феноменів. Не дивно, що Дайенеріс носить назву «Stormborn» [7, 27]. Власне ім'я у Дж. Мартіна є надзвичайно ємким у семантичному плані і виконує ряд важливих функцій: характеризує, оцінює-експресивну, алюзивну тощо.

В опозиції до Скорпіона – Тілець, якому відповідають Баратеони, традиційним символом яких є чорний олень на жовтому фоні: «Over their heads a dozen golden banners whipped back and forth in the northern wind, emblazoned with the crowned stag of Baratheon» [7, 68]. Роберт додає корону і перетворює його на королівський символ. Відповідно до Кельтської міфології, олень є королем лісу. Майбутнім правителем був той, хто міг вбити оленя на полюванні. Олень сам по собі означає «мудрість, відродження і ріст, а також статуру зрілість» [6, 314]. Через те, що його роги схожі на гілки, олень асоціювався із «Древом життя», а через його спосіб відновлення рогів він використовувався як символ відродження. Коли один Баратеон помирає, інший займає його місце, і так далі, один за одним, протягом усього Мартіновського циклу [3, 404].

Таким чином, дім Старків (як було зазначено вище – зодіакальний Водолій) розташовується на Півночі. Згідно астрологічній символіці, це глибина неба, або літнє сонцестояння. Навпроти зодіакального Водолія розташовується Лев (дім Ланністерів), тобто на Півдні, що символізує сонцестояння зимове. На Сході – Скорпіон (тобто Дракон, символ Таргарієнів), а на Заході – Тілець (олень Баратеонів). Періоди сонцестояння символізують часи панування кожного окремого дому у Семи Королівствах, що змінюють один одного.

У контексті роману не менш значущою є символіка Сонця і Луни. Перший знак пов'язаний із ім'ям чоловіка Дейенеріс Таргарієн кхала Дрого. Дейенеріс називає свого чоловіка «my sun-and-stars» [7, 564]. Він рано помирає у битві і його сонце заходить. На зміну його владі приходиться період панування Дайенеріс, її луна підіймається. Луна – це жіночий символ. Дрого називає Дені «moon of my life» [7, 573].

Міфи про луну є практично у кожній міфологічній традиції народів світу. Часто Луна там зображується як наречена Сонця. У багатьох традиціях Луна є покровителькою магії і чаклунства. Це так схоже на кхалісі, яка магією намагалася повернути собі чоловіка, а її дракони – це також частина магії. За легендою, дракони походять з луни: That once there were two moons in the sky, but one wandered too close to the sun and it cracked from the heat. Out of it poured a thousand thousand dragons and they drank the sun's fire [7, 228].

Звертаючись до проблематики рослинної символіки у творі, необхідно відзначити, що чотирьом частинам вигаданого світу Мартіна відповідає певна флора і фауна, що напряму пов'язана із основним задумом роману. Одним із найголовніших деревних символів «Гри Престолів» є Богороща і Чардріво, які є частиною віросповідання сіверян. На Півночі у володінні Старків релігія Старих Богів залишилася незмінною, поки в інших частинах чарівного світу панує віра в сім'ю: «At the center of the grove an ancient weirwood brooded over a small pool where the waters were black and cold» [7, 130].

У романі використовується широке різноманіття дерев, які можна умовно поділити на дві групи: дикі дерева і культурні дерева. Починаючи свою подорож до осередку Нічної Варти, на стіну, Тірїон у компанії Бенджена Старка і Джона Сноу покидає Вінтерфелл і прямує шляхом до королівського тракту: «With the mountains a wall to the west, the road veered north by northeast through the wood, a forest of oak and evergreen and black brier that seemed older and darker than any Tyrion had ever seen» [7, 114]. Глід у кельтській міфологічній традиції був деревом божества зими і темряви. Ялина – це символ хоробрості, сміливості (до зухвалості і нерозсудливості), піднесеного настрою духа, вірності, безсмертя, довголіття, гордовитості, царських достоїнств. У кельтському друїдичному календарі ялині присвячено день 23 грудня, коли згідно кельтським традиціям,

народжується божественне дитя, яке втілює дух родючості. Різдвяна ялина символізує початок річного циклу і життя в цілому. Дуб же у багатьох міфологічних традиціях вважається символом грому і блискавок, адже це дерево, яке притягує їх. У слов'янській міфології, наприклад, саме з дуба вирізали дерев'яну статую бога Перуна (бога грому і блискавок). Перед вирізаним ідолом палили «живий вогонь з дубового древня», який добувався тертям дубових паличок [2]. Цей вогонь кожен рік поновлювався в Іванову ніч. Іванова ніч, або Іванов день, – це день літнього сонцестояння, а літнє сонцестояння у контексті твору, як було доведено вище, це символ дому Старків. Таким чином, всі міфологеми у Мартіна спрацьовують. Навіть відрубана голова Еддарда Старка є символом. Літнє сонцестояння ще називають Івановим днем (Іоан-Хреститель), а він, як відомо, був обезглавлений. З цієї нагоди можна згадати і голову Брана з кельтської міфології.

Із плодівих дерев семантичне навантаження несуть лимон, слива та персики. У пам'яті Дені періодично виникають зображення лимонного дерева біля будинку її дитинства із червоними дверима [7, 36]. Робін Аррен їсть лимонні торти, коли йому наказано покинути дім. Старий Ведмідь, позбавлений змоги повернутися на батьківщину, завжди п'є пиво з лимонним соком: «The juice trickled through his fingers. Mormont drank lemon in his beer every day, and claimed that it was why he still had his own teeth» [7, 760]. У романі лимон виступає символом тяги до минулого.

Інший плодівий символ – персики. Роберт і Піцель обидва відмічають належність персиків до «добрих старих днів», часів попередніх пригод на Півдні і теплого літа [7, 38].

Сливи, навпаки, виступають символами лукавості і зради [4, 235], з'являючись декілька разів у циклі. Іллірію, партнер Варіса у сюжеті, куштує молочне порося у сливовому соусі. На банкеті, де Візерис коронований розплавленим золотом, «Half-clothed women spun and danced on the low tables, amid joints of meat and platters piled high with plums and dates and pomegranates» [7, 580]. Після опівнічної спроби Джона залишити Чорних Братів і приєднатися до Робба, він приносить сніданок Старому Ведмедю: «Today it was three brown eggs boiled hard, with fried bread and ham steak and a bowl of wrinkled plums» [7, 740]. Вони обговорюють його зраду і зобов'язання перед Вартою.

Таким чином, структурна будова твору є нетиповою для сучасного фентезі, коли провідні ідеї роману множино повторюються і більш широко розкриваються на багатьох семантичних рівнях – онімному, хронотопічному, символічному. Аналіз астрально-рослинної символіки роману уможливило більш глибоке його розуміння та розкриття прихованих змістів.

Перспективи подальшого дослідження вбачаємо у більш детальному вивченні географії і хронографії міфічного світу Дж.Р.Р. Мартіна та флористичної символіки у її взаємозв'язку з астральними символами.

Список використаних джерел

1. Англійська революція середини XVII ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ukrmap.su/program2009/wh8/b_10.htm.
2. Керлот Хуан Едуардо. Словарь символов / Хуан Едуардо Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.
3. Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. – М. : Международные отношения, 2001. – 560 с.
4. Робинсон Джон Джей. Темницы, огонь и мечи : Рыцари Храма в Крестовых походах / Джон Джей Робинсон; [пер. с англ. Александра Филонова]. – М. : ЭТ СЕТЕРА ПАБЛИШИНГ, 2004. – 588 с.
5. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. – [2-е изд]. – М. : ЛОКИД-ПРЕСС : РИПОЛ классик, 2005. – 495 с.
6. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. – М. : Локид-Миф, 2000. – 576 с.
7. Martin George R.R. A Game of Thrones / George R.R. Martin – Falkirk, Stirlingshire : Clays Ltd. – 803 p.

Анотація. Статтю присвячено аналізу рослинно-календарно-астральної знакової системи, представленій у романі Дж.Р.Р. Мартіна «Гра Престолів». Встановлено, що для поезики Мартіна характерне поєднання традиційної символіки як елементу культурно-історичного відображення й індивідуально-авторської знаковості. Провідні символи пов'язані з основними правлячими домами, гербові тварини яких відповідають чотирьом зодіакальним сузір'ям – Левові, Водолію, Скорпіону і Тільцю. Відбиттям кельтської міфологічної традиції є відповідна символізація світу диких і плодівих дерев, зав'язана на темпоральних віхах.

Ключові слова: міфологічна традиція, рослинно-астральна знаковість, календарний прос-тір.

Summary. The article deals with the analysis of plant-calendar astral sign system represented in the novel «A Game of Thrones» by J.R.R. Martin. There has been identified that Martin's poetics is characterized by a combination of traditional symbols as part of cultural and historical display and the author's individual symbolism. The main signs are associated with the leading characters – the representatives of the ruling houses, and their emblematic animals correspond to the four zodiacal constellations – Lion, Aquarius, Scorpio and Taurus. Heraldic lion of Lannister's house is identified with zodiacal Leo. The northern house of Stark with heraldic sigil of direwolf stands in opposition to the Lannisters. In astrology the sign of wolf is interpreted as sign of Aquarius, respectively located opposite the sign of Leo. The constellation of Aquarius is known in astrology as Wolf's Chamber (or white dog). The companion of lord's Stark bastard is a white direwolf Ghost.

Dragon as the sign of the Targaryen's house is another name of Scorpio. In astral mythology Scorpio is reborn from the ashes as the protagonist of the novel Daeneris. In alchemy dragons symbolize eternal change. These monsters are nothing but a personification of the sun, storms, desert winds, large depths, the rivers which flood their banks, or other harsh natural phenomena. Not surprisingly, that Daeneris is called «Stormborn». The choice of the proper name in the novel is clearly motivated and has got a specific task.

In opposition to Scorpio is Taurus – the sigil of Baratheons, deadly enemies of Targaryen. The sigils of the houses and their zodiacal prototypes are interconnected with the periods of solstice, which signify the time of reign of each dynasty.

Specific symbolization of the world of wild and fruit trees, tied to temporal milestones, is the reflection of Celtic mythological tradition. Wild trees symbolize historic events and ancient traditions of the Seven Kingdoms, whereas fruit trees, such as peaches, plumps and lemons, are the signs of human nature and temporal milestones.

The structural composition of the novel is not typical for the modern fantasy, when the leading motives of it multiply repeat themselves. Each of them is revealed on various semantic levels – nominative, chronotopical, symbolical. The analysis of plant-astral symbols of the novel makes possible deeper comprehension of the main ideas of the author and enables disclosure of the hidden senses on various layers of this work of American literature.

Key words: *mythological tradition, plant-astral sign system, calendar space.*

Отримано: 14.08.2015 р.

УДК 821.161.2+821.162.1]-1.091

Судець Н.А.

ОБРАЗ АНГЕЛА В РАННИХ ПОЕТИЧНЫХ ТЕКСТАХ И. ФРАНКА И Я. КАСПРОВИЧА (НА МАТЕРИАЛИ ЕПИТЕТНЫХ СТРУКТУР)

Хрещення Русі у 988 р дало початок процесу засвоєння східними слов'янами складної доктрини і символіки християнської релігії. Набули поширення такі поняття, як Св. Трійця, Преображення, Воскресіння, рай, пекло, чеснота, гріх.

Серед героїв біблійних оповідей вагоме місце займали: «людиноподібні крилаті створіння, які ототожнювалися з божественною волею. Можливо походзячи від давньоєгипетських і давньосемітських крилатих божеств, ангели в деяких релігіях є посередниками між матеріальним і духовним рівнями; їх символіка була ретельно розроблена в ісламському, іудейському і особливо християнському віросповіданнях» [8, 12–13]. Відтак, у літературу ангели перейшли з релігійної сфери людської культури. Пізніше релігійні тексти і уявлення стають джерелом для ідейного світу художніх інтерпретацій літературних творів

Інтерес до ангелів викликав появу науки, ангелології, яка є вченням про ангелів, що охоплює глибокі теорії і дослідження на цю тему. Найяскравішими представниками ангелології є Тома Аквінський і Діонісій Ареопагіт.

У літературознавстві існує багаторічна традиція дослідження ангелології, насамперед привертають увагу такі праці: Білецький О. «Малоизвестная повесть конца XVII – начала XVIII в. о наказании ангела» [3], Захаров Н. «Ангел-хранитель» А. Блока» [4], Мельник Я. «Про «ангелюфанію» в оповіданні І. Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош» [6], Федотов О. «Между небом и землей (Ангелы в поэтическом Космосе Владимира Набокова) [10]. Зважаючи на численні дослідження, аналіз художніх функцій образу ангела надалі залишається актуальним у компаративному аспекті.

Образ ангела – це символ, який є носієм специфічної міфологічної і релігійної семантики. У літературі цей образ переходить з однієї епохи в іншу, трансформується, але при цьому залишається постійним. Художнє втілення образу ангела взаємопов'язане із тканиною поетичного тексту, а сенс інтерпретацій реципієнта залежить від ідейного змісту конкретної поезії.

Кожен художній образ має свою структуру. «Структурними елементами символічної парадигми образу ангела у європейській літературі є ангел як посередник, вісник, посланець; демон або геній; двійник (тінь); охоронець, хоронитель (людини); супротивник людини, грішний ангел...» [9, 91]. Символіка образу ангела має релігійні витoki і пов'язана з етимологією слова «ангел»: «Вживане в оригіналі старозавітної частини Біблії слово «мал'ахім» (провісники) на грецьку мову було перекладено як *angeloi* (лат. *angeli*) і при цьому спочатку витлумачувалося як персоніфікація волевиявленя Божих, а потім стало позначати членів небесного воїнства, що належать до Граду Божого...» [2, 17]. Посередництво ангелів виявляється в організації суспільного ладу, через Закон, даний людям ангелами від Бога.

Ангел є одним із найбільш складних і суперечливих образів. Одним із аспектів символічної парадигми ангелології є розуміння ангела як охоронця. За релігійними уявленнями православних і католиків кожна людина під час хрещення отримує свого ангела-охоронця. Образ ангела-охоронця був узвичаєним для поезії другої половини XIX ст. В основному поети передавали традиційне уявлення про ангелів, прикладом є поезія І. Франка «Ось спить дитя, невинний ангел чистий...» із циклу «Вольні сонети»:

Ось спить дитя, невинний ангел чистий.

Смієсь у сні – се ангел з ним іграє...

З дитячих снів той ангел променистий

Раз в раз бажання, тугу в нім збуджає [11, 147].

Для характеристики означуваного поет підібрав три оцінні означення із позитивною семантикою. Об'єднуючись, вищезгадані означення творять цілісний образ ангела, який символізує найважливіші духовні ідеали ліричного героя.

Гострий соціальний сюжет розгортається в поемі І. Франка «Сурка». За свідченням самого поета, поема повстала завдяки двом обставинам: розповіді в'язня, який відбував покарання з І. Франком, та тугою за власними дітьми. «Написана вона в тюрмі, – писав І. Франко до М. Драгоманова 16 вересня 1891 р. про поему, – в самі тяжкі години, коли мені здавалося, що прийдеться пропадати з гризоти. Бажалося віддихнути згадкою про дітей, та, власне, ся згадка найдужче мучила, бо бачилось їх самих, покинутих і безпомочних, мов те старчення в снігу. От тут і підвернулося оповідання конокрада Гершона про Сурку, і я взяв його живцем та й обробив віршами болгарських пісень» [12, 429–430]. Поет високо підносить благородне почуття материнства, змальовує всеохоплюючу любов матері до дитини і вносить у поетичний текст порівняння дитини з ангелом, розділяючи актуальні тенденції тодішньої літературної доби. Адже, у XIX столітті почала формуватися концепція дитинства, характерна для сучасної європейської спільноти. Таку концепцію умовно позначають «романтичною», через те, що в романтизмі дитинство трактувалося як період невинності, а дитина як ангел, що спустився з небес. Романтики «встановили культ дитини і культ дитинства» [1, 31] і наділили дитину особливою духовністю. Дітям присвоювали властивості, які неминуче втрачали дорослі. Ф. Шлегель зазначив, що: «в дітях дана якби етимологізація самого життя, його першослово» [1, с. 41]. Такої ж думки притримувався і Новалис: «земна людина, яка володіє найвищим розвитком, <...> близька до дитини» [14, 121]. В. Уордсворт в оді «Одкровення про безсмертя, навіяні спогадами раннього дитинства» описав дорослішання як поступове забування істинної краси і Бога.

Розповідь у поезії «Сурка» із циклу «Жидівські мелодії» ведеться від першої особи, що надає твору достовірності і вносить у нього ліричний елемент:

Дав бог, родився мій хлопчик,

Здоровий, гарний, як ангел!... [11, 217].

А я дивлюсь, не надивлюсь

На ангелятко маленьке ... [11, 219].

Виражаючи свою безмежну прихильність до дитини лірична героїня порівнює її з ангелом. Монолог матері містить епітетну структуру з парними означеннями ускладнену порівнянням «*хлопчик, // Здоровий, гарний, як ангел*». Пізніше, милуючись своєю дитиною, мати вживає епітетну структуру з яскраво вираженою оцінною семантикою «*ангелятко маленьке*». Таким чином, епітетні структури формують традиційний образ ангела, який набуває яскравого вираження, стає елементом картини світу і є уособленням чистої любові ліричної героїні.

Попри сталий образ ангела, який охороняє і допомагає людині усвідомити свою гріховність, у деяких пам'ятках древньої писемності з'являється образ «грізного» і немилостивого ангела. «З таким типом ангела зустрічаємося, <...> в 23-му Слові Києво-Печерського патерика...» [5, 205].

Образи «грізних» ангелів присутні у «Видінні хутинського паламаря Тарасія (Прохора)» [7, 419], вони стріляли в людей вогняними стрілами, наносячи смертельні рани.

Прикметним є те, що «в західноєвропейській писемності образ грізного ангела, що карає людину в момент вчинення гріха, приблизно з XIII ст. витісняється образом диявола, який іноді може супроводжувати вогонь з небес (тобто блискавка)» [5, 206]. За влучним визначенням В. Брера, це сталося тому, що «ангел, наділений якостями *numi-posum*, ангел смертоносний, такий, що карає, вселяє страх, не вміщувався в їх (тобто авторів...) уявленнях про божественних посланців» [13, 166–167]. Відтак, ще за давніх часів було закладено підвалини для досліджень образу ангела із негативним семантичним потенціалом.

Література давно відійшла від зображення однозначно позитивних або негативних образів, оскільки і у житті немає чистих білих чи чорних кольорів. Так, І. Франко в поезії «Ох, старий я!...» із циклу «Жидівські мелодії» інакше трактує образ ангела:

Ніччю в дім наш, наче злодій,
Ангел смерті загоstim... [11, 246].

Епітетна структура «Ангел смерті» творить образ немилостивого ангела, який негайно карає грішників. Такий образ може бути безпосередньо пов'язаний з уявленнями про страшний суд, що формує сферу релігійної психології.

Орієнтуючись на традиційні образи як на певні моделі поведінки, митці створюють нові, оригінальні одиниці. Такий підхід характерний для літератури кінця XIX ст. і для Я. Каспровича в тому числі. Образ ангела є популярним універсальним образом в літературі кінця XIX початку XX ст. У ранніх поетичних текстах Я. Каспровича він набуває специфічної інтерпретації і стає символом з абсолютно несподіваним значенням. Привертає увагу майстрена інтерпретація образу ангела в поезії «*Więc coś?*» із циклу «*Z padole walki*»:

*I można było wówczas schylić czoła...
Przed tą postacią chorego aniola,
Który, nie w świecie żyjąc, lecz za światem,
Chciał Chrystusowym do przeszłości krzyża
Przykuć go gwoździem, z wiarą apostoła [15, 41].*

Я. Каспрович використовує нове, okazionale для поетичної мови поєднання означення і означуваного в епітетній структурі «*chorego aniola*». Внутрішня форма епітетної структури наповнює її новими смислами. Стається своєрідна підміна понять – реципієнт бачить перед собою ангела, але завдяки означенню «*chorego*» у підсвідомості виникають асоціації, які різко відрізняються від традиційних уявлень про ангелів: зіпсованість, зрада, гріховність. Вдавшись до такого контрасту, митець зміг максимально повно розкрити смислову сторону образу: виділив у його семантиці необхідні деталі й відтінки.

Звернення до традиційного образного матеріалу у Я. Каспровича супроводжується цілковитою відмовою від усталених характеристик і інтерпретацією із зовсім протилежним семантичним акцентом, що виразно ілюструють епітетні структури: «*Aniol skrwawiony*» [16, 69], «*aniol zniszczenia*» [16, 70], «*Aniol obłudy i sprzedanej wiary*» [16, 70], «*aniol zgrzybiały i bładny*» [16, 73]. У ході аналізу чітко відзначається прагнення поета до руйнування традиційного і створення якісно нового, такого що шокує своєю парадоксальністю і сміливістю образу ангела, який він створює за допомогою епітетних структур. Зрештою, у цьому образі поєднуються відчуття, раціональні ідеї, емоції, оцінки, асоціації, тобто гармонійно сплітається чуттєва очевидність і внутрішній світ ліричного героя.

Образ ангела в художній картині світу І. Франка і Я. Каспровича здебільшого є досить різноплановим з точки зору його семантичного наповнення. Епітетні структури, які реалізують художній образ, у більшості випадків, являють собою смислову опозицію: досконалість, у поезіях І. Франка; недосконалість, у поезіях Я. Каспровича. Епітетні структури, що задіяні у формуванні образу ангела процесуальні й динамічні. Вони створюються шляхом нарощування семантичної енергії і кристалізації смислу.

Список використаних джерел

1. Берковский Н. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
2. Бидерман Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. Свенцицкой И.С. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
3. Білецький О. Малоизвестная повесть конца XVII – начала XVIII в. о наказании ангела / О. І. Білецький // Білецький О. І. Зібрання праць. В 5 т. Т. 1 : Давня українська і давня російська літератури. – К. : Наук. думка, 1965. – С. 450-456.
4. Захаров Н. «Ангел-хранитель» А. Блока I Н. В. Захаров II Евангельский текст в русской литературе 18-20 веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. тр. – Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1994. – С. 294-299.

5. Малэк Э. Образы ангелов в древнерусской письменности (ангелы грозные, тихие и милостивые) / Э. Малэк // ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 54. С. 201–210.
6. Мельник Я. Про «ангелофанію» в оповіданні І. Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош» І Я. Мельник ІІ Франкознавчі студії : зб. наук. пр. – Дрогобич : Вимір, 2001. – Вип. 1. – С. 27–34.
7. Памятники литературы Древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века. М. : «Художественная литература», 1984. – 768 с.
8. Тресиддер Дж. Словарь символов / Джек Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько. – М. : Гранд : ФАИР-Пресс, 1999. – 443 с.
9. Удяк Г. Художня різноманітність, функціонування образу ангела та його символічні значення у європейській літературі / Галина Удяк // Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал. – 2011. – № 8 (79). – С. 91–94.
10. Федотов О. Между небом и землей (Ангелы в поэтическом Космосе Владимира Набокова) / О. И. Федотов // Литературное произведение: слово и бытие : сб. науч. тр. к 60-летию М. М. Гиршмана. – Донецк : ДонГУ, 1997. – С. 289–298.
11. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко ; ред. Н. Л. Калениченко ; Укл. М. С. Грицюта. – Т. I. : Поезія. – К.: Наук. думка, 1976. – 501 с.
12. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко ; Ред. С. Д. Зубков; Укл. М. Л. Гончарук. – Т. XX. : Повісті та оповідання (1896–1900). – К. : Наукова думка, 1979. – 482 с.
13. Brojer W. Anioł w wyobraźni chrześcijan do XIII wieku / Wojciech Brojer // Wyobrażenia średniowiecza : praca zbiorowa, pod red. Teresy Michałowskiej, Warszawa, 1996. – S. 166–167.
14. Novalis. Novalis Schriften / hrsg. von J. Minor. – Bd. II. – Jena : E. Diedrichs, 1907.
15. Kasprovicz J. Dzieła poetyckie wyd. zbior. w 22 tomach / Jan Kasprovicz ; pod red. L. Biernackiego. – T. III. : Liryki. – Lwów : Towarzystwo Wydawnicze Warszawa: E. Wende i Sp. (T. Hiż i A. Turkuł), 1912. – 318 s.
16. Kasprovicz J. Dzieła poetyckie wyd. zbior. w 22 tomach / Jan Kasprovicz ; pod red. L. Biernackiego. – T. IV. : Liryki. – Lwów : Towarzystwo Wydawnicze Warszawa: E. Wende i Sp. (T. Hiż i A. Turkuł), 1912. – 380 s.

***Анотація.** Стаття присвячена дослідженню ролі епітетних структур у формуванні образу ангела в поетичних тестах І. Франка і Я. Каспровича. Здійснено порівняльно-типологічний аналіз епітетних структур з метою встановлення їх функціональної значимості.*

***Ключові слова:** епітетна структура, І. Франко, образ, Я. Каспрович.*

***Summary.** The article is devoted to the role of epithetic structures in the formation of image “angel” in the poetic works of I. Franko and J. Kasprovich. In order to clear up their functional significance in the poetic works of I. Franko and J. Kasprovich, the typological and comparative analysis of epithetic structures is done.*

Interest in angels caused appearance of science, angelology, that studies angels, and embraces deep theories and researches on this theme. The brightest representatives of angelology are Thomas Aquinas and Dionysius the Areopagite.

There is a long-term tradition of research of angelology in literary criticism. Having regard to numerous researches, the analysis of artistic functions of image of angel remains actual in a comparative aspect for the future.

Image of angel is a symbol that is a transmitter of specific mythological and religious semantics. In literature this image moves from one epoch to other, transforms but remains permanent. Artistic embodiment of image of angel is connected with material of poetic text, and sense of interpretations of recipient depends on ideological maintenance of concrete poetry.

Every image has its structure. The structural elements of symbolic paradigm of image of angel in European literature is an angel as mediator, announcer, messenger; demon or genius; twin (shade); guard, keeper (of man); opponent of man, sinful angel. The symbolics of image of angel has religious sources and is related to etymology of word “angel”. An angel is one of the most difficult and contradictory images.

Image of angel in the artistic picture of the world of I. Franco and J. Kasprovich is enough diversified from the point of view of its semantic content. Epithet structures, that realize an artistic image in most cases, represent semantic opposition: perfection in the poetries of I. Franco; imperfection in the poetries of J. Kasprovich. Epithet structures that are involved in forming of image of angel, are procedural and dynamic. They are created by the increase of semantic energy and crystallization of sense.

***Key words:** epithet structure, I. Franko, image, poetic text, J. Kasprovich.*

Отримано: 18.07.2015 р.

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ О ПРИРОДЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОТРЕШЕНИЯ В ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»

В научной литературе о критическом наследии Анненского (А.В.Федоров [8], Н.Т.Ашимбаева [2], И.Э.Чернаков [8], Г.М.Пономарева [4], А.В.Черкасова [7]) вопрос о трактовке эстетического отрешения в его статье «Портрет» не был предметом специального рассмотрения. На наш взгляд, Анненский предлагает во многом современное истолкование этого понятия. Намеренно заостряя его теоретический смысл, он стремится на этой основе выявить особенности гоголевского творчества в целом. Специфика его подхода к этому явлению заслуживает более подробного анализа.

Почему, спрашивает он, об искусно написанных глазах азиата-ростовщика, «живых, человеческих глазах», которые, казалось, «были вырезаны из живого человека и вставлены» в картину [3, 71], Гоголь говорит, что «это было уже не искусство», а «рабское, буквальное подражание натуре»? Почему в этом случае невозможно то, что Анненский называет «просветлением», а в современной терминологии принято называть эстетическим отрешением? Пытаясь ответить на этот вопрос, Анненский сразу же отвергает объяснения, предложенные Гоголем. Гоголь думал, – пишет он, – что в этом точном копировании природы «не было момента *симпатии*, что портрету недоставало отпечатка духовного родства между его создателем и тем, что он писал» [1, 188] (курсив И.Ф.Анненского. – К.Т.). Но, заметим, что приводимые им слова из повести Гоголя относятся к сфере внутренней речи Чарткова. Весь этот фрагмент у Гоголя строится как несобственно прямая речь, из которой неясно, сделаны ли идеологические акценты в ней повествователем, или Чартковым. Но есть в повести и другой ответ на этот вопрос, ответ, уже не допускающий двусмысленности: все дело в том, что предмет изображения в этой картине не был осмыслен, не прошел «сквозь чистилище души»¹¹³ художника. А требование его осмысления содержится в словах создателя портрета к своему сыну: «исследуй, изучай все, что ни видишь, ... но во всем умей находить внутреннюю мысль»; а уж для того, кому удастся это осмысление, «нет низкого предмета в природе» [3, 113].

Однако Анненский в своих рассуждениях учитывает только первый из этих фрагментов, в котором содержится несобственно прямая речь Чарткова. Эти слова он и считает исходящими от Гоголя. Анненский не согласен с ними и считает нужным обратить внимание на то, что в живописи не может быть, с одной стороны, рабского подражания природе, а с другой – одухотворенного. Есть «только более или менее искусное подражание» 188, утверждает он. Такой ход мысли вроде бы уводит к другому ряду проблем, связанных с понятием подражание (мимесис), но Анненский делает из этого вывод, который, по сути, совпадает с приведенными выше словами портретиста своему сыну: «подражать природе нельзя, ... не стараясь понять ее» [1, 189].

Тут, как видим, полемика Анненского с Гоголем оказывается мнимой. Но в другом отношении Анненский со всей серьезностью разделяет гоголевские почти неразрешимые вопросы. Во всех ли случаях возможно эстетическое отрешение, или иначе: всякая ли эстетическая задача под силу художнику? Таким вопросом Анненский задается вслед за Гоголем. С одной стороны, критик заявляет, что у гения сила эстетического преображения «всеобъемлюща» [1, 189], а с другой – утверждает, что «эстетическая неразрешимость» [1, 189] все же свойственна некоторым объектам «природы». Анненский пытается ответить на этот вопрос, но его ответ вряд ли можно признать удовлетворительным. Он считает, что тут все дело в мере таланта художника: гению возможно все, а гоголевский портретист просто не оказался гением. Но ведь из этого неясно, что же все-таки препятствует силе гения стать «всеобъемлющей»?

Между тем, ответ на этот вопрос возможен, если не в общей форме, то, по крайней мере, применительно к тому культурному контексту, который задан статьей Анненского и повестью Гоголя. Речь идет о пределах творческих возможностей художника с христианским миропониманием, обращающегося именно к «своей» теме. Как раз таким в повести Гоголя и был автор портрета ростовщика. Однажды ему понадобилось поместить на картине «духа тьмы» [3, 107], а значит, нужно было осмыслить его, «найти в нем внутреннюю мысль» и тем самым отрешиться от него, чтобы эстетически завершить. Но, начав работать, он сразу же ощутил непреодолимую трудность этой задачи, почувствовал, что «эти глаза вонзались ему в душу и производили в ней тревогу непостижимую» [3, 108], то есть, почувствовал то, что прямо противоречило природе эстетического отрешения, успокоенного в себе созерцания.

Вопрос в том, мог ли такой художник хотя бы в принципе достигнуть нужного ему состояния? Анненский, отвечая на этот вопрос, называет гоголевского портретиста «богомазом» (он действительно был иконописцем), то есть, подчеркивает этим, что он был плохим, неискусным

иконописцем. Ум этого богомаза, рассуждает он, «привык вращаться среди явлений условного дуализма, причем духи тьмы и зла в силу религиозного императива, всегда умерялись им в своей мощи и выразительности», уступая «силам благодати и прощения» [1, 189]. О таком «богомазе», по Анненскому, нечего было бы и говорить. Но в нем «вдруг проснулся ... художник» [1, 189] (Анненский имеет в виду момент, когда он особенно тщательно пытался передать на полотне глаза ростовщика) и этот-то проснувшийся в нем художник как раз и сталкивается с проблемой эстетической неразрешимости при создании портрета.

Ему нужно понять изображаемый предмет и в этом смысле овладеть им, подчинить его себе. Но сделать это по отношению к ростовщику-дьяволу (антихристу, как значилось в первой редакции) в полной мере возможно только для Бога. Гоголевский художник – не соперник Бога: он в изображаемом предмете лишь разгадывает «намеки» на «божественное» [3, 113] в нем. Поэтому, оставаясь в рамках своей культурной (религиозной) парадигмы, он пребывает, так сказать, на своем законном месте. Да, предмет изображения в этой картине не был им осмыслен, но он и не мог его осмыслить даже с позиций святости. По сути, он достигает этого уровня («святая, высшая сила водила твоею кистью» [3, 113], признает «вся братья», когда видит его изображение рождения Иисуса). Но и после этого, став уже другим человеком, он по-прежнему говорит о своей работе так: «Доныне я не могу понять, что был тот странный образ, с которого я написал изображение» [3, 114].

В этом плане он вполне соответствует евангельскому представлению о тех христианах, которыми неведомы так называемые «глубины сатанинские». Выражение это взято из Откровения Иоанна Богослова (2: 24), и относится оно к гностикам, как уверенно утверждают комментаторы из «Толковой Библии» А.П.Лопухина: «...Под глубинами сатаны здесь нужно разуместь самую философскую систему ереси гностицизма, которая должна быть названа высшим проявлением действий Дьявола». Именно «гностики хвалились своей системой философии и считали жалкими невеждами всех непричастных к ней. Но Господь замечает», что смущаться этого не следует, «ибо для спасения достаточно и того закона Божия, Божия откровения», следуя которому, Фиатиры (жители Фиатир, о них идет речь в данном стихе Откровения), «уже достигли значительного нравственного совершенства» [5].

В духе Анненского было бы обратить внимание на то, что гностицизм, с присущими ему символизмом и магией, и сам является «сплошной мифологией» (А.Ф.Лосев) и в этом плане – художественным явлением. Но такое его восприятие – вопрос выбора масштаба рассмотрения культурного явления, угла зрения на него. Но выбор этот вовсе не отменяет необходимости учета культурного контекста. В данном случае мы как раз и стремимся удержаться в рамках христианского контекста рассмотрения фигуры художника, а другие культурные контексты привлекать для более точной оценки явления.

Так, Анненский говорит, что не может удержаться от сопоставления фигуры портретиста и Вакулы из «Ночи перед рождеством». Ведь Вакула тоже нарисовал черта на церковной стене, но не боялся его, а «вероятно, гордился» 191 этим изображением. Его черт представлен «более гадким, чем страшным («от, бачь, яка кака намалевана»)» [1, 191] и тем самым он как будто побежден: «Глядите, мол, добрые люди на нечистого – вот он и весь тут» [1, 191].

Анненский сделал очень выразительное сопоставление, но из него все же неясно, как это Вакуле, тоже художнику на свой лад, удалось познать и осмыслить черта, чтобы он предстал у него в таком законченном виде. Но Вакула потому и одолевает черта, что не познает и не осмысляет его, а пользуется готовыми фольклорными формами (более узко, он принадлежит миру социально-бытовой сказки, с ее устойчивым мотивом победы над глупым чертом). Сознание Вакулы просто не предполагает трудно вырабатываемой личностной точки зрения, которая только по завершении этой работы позволяет стать «над материалом», чтобы незаинтересованно созерцать его. А вот к художнику из рассказа «Портрет» все это можно отнести.

Все эти добавления к рассуждениям Анненскому и корректировки его суждений сделаны с оглядкой на его довольно глубокое понимание природы эстетического отрешения.

Список использованных источников

1. Анненский И.Ф. Избранное / И.Ф.Анненский / Сост., вступ. ст. и комм. И.Подольской; ил. С.Михайлова. – М.: Правда, 1987. – 592 с.
2. Ашимбаева Н.Т. Русская классическая литература в критике Ин.Анненского / Н.Т.Ашимбаева: Автореф. дис.: канд. филол. наук: 10.01.02 / ЛГУ им. А.А.Жданова. – Л.: 1985. – 22 с.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7-ми томах / Н.В.Гоголь / Общ. ред. С.И.Машинского и М.Б.Храпченко. – Т. 3. – Повести / Примеч. Г.М.Фридендера. – М.: Художественная литература, 1977. – 303 с.

4. Пономарева Г.М. Критическая проза И.Ф.Анненского (проблемы генезиса) / Г.М.Пономарева: Автореферат диссертации кандидата филологических наук: 10.01.01/ Тартуский ун-т. – Тарту, 1986. – 20 с.
5. Толковая Библия, или Комментарий на все книги священного писания Ветхого и Нового Завета А.П.Лопухина [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bible.in.ua/underl/Lop/>
6. Фёдоров А.В.. Иннокентий Анненский. Личность и творчество / А.В.Федоров. – Монография. – Л.: Художественная литература, 1984. – 256 с.
7. Черкасова А.В. Литературная критика И. Ф. Анненского: проблема смыслового и эстетического единства / А.В.Черкасова: Диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01 / МГУ им. М.В.Ломоносова. – Москва, 2002. – 177 с.
8. Чернаков И.Э. «Художественная критика» И.Ф.Анненского в составе его литературного наследия / И.Э.Чернаков: Диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01 / Вологодский ун-т. – Вологда, 2007. – 181 с.

Анотація. У статті мова йде про специфіку розуміння категорії естетичне відсторонення («просвітлення») у історико-критичній праці І.Ф.Анненського, присвяченій повісті М.В.Гоголя «Портрет». Анненський звернув увагу на наявність естетично нерозв'язних тем (предметів) і намагався осмислити їх природу на матеріалі гоголівської повісті. В даній статті робиться спроба часткового розв'язання даної проблеми шляхом включення її у християнський контекст, важливий для гоголівського світу.

Ключові слова: М.В.Гоголь, І.Ф.Анненський, естетичне відсторонення.

Summary. The author considers the peculiarities of the «aesthetic detachment» concept's (in the English literary criticism is approximately – Nonutilitarian pleasure) interpretation in Annenskii's article about Gogol's novelette «Portrait». Annenskii asks why literal imitation does not cause the effect of «enlightenment»? Answering to this question, he comes to the conclusion that the object must be deeply comprehended. This is the condition of his «enlightenment» (Nonutilitarian pleasure). Then Annenskii asks, is it always possible this enlightenment? Annenskii has no answer to this question. But the answer is still possible, if not in a general way, then, at least in relation to the cultural context, which is defined by Annenskii's article and Gogol's novelette. It goes about the range of the artist's creative possibilities with the Christian understanding of the world who looks to the «own» theme. Just in Gogol's novelette, the author of the moneylender's portrait was. It remains within the limits of his cultural (religious) paradigm. He needs to understand, to comprehend the depicted object, and in this sense, to master it, to subjugate it. But do it in relation to the moneylender – devil (the Antichrist, in the first edition) is fully possible only for God. Gogol's artist is not a rival of God; he solves the «hint» on the «supernal» in the depicted object. In this position, the Gogol's artist occupies a natural place for it. Such artist is also comparable with another character of Gogol. Such as the blacksmith Vakula in the novelette «The Night before Christmas». Both the artists, in principle, do not see any aesthetic limitations for themselves. It complements the concept of Annenskii.

Key words: Nikolai Gogol, Innokenty Annensky, Nonutilitarian pleasure.

Отримано: 8.08.2015 р.

УДК 81'255:811.111'373

Уманець А.В.

LEXICAL TRANSLATION TRANSFORMATIONS

Due to a great number of works covering different aspects of translation theory and practice (i.e. historiography of translation trends, methods and research objectives, main categories and aspects of translation, etc.) more in-depth study of structural, grammatical and semantic correlations of a source text and a target text has been observed. But next to the problems, the topicality of the research of adequate translation is even more vivid not only in traductology but also in linguistics, intra- and interlingual pragmatics, theory of communicative and operational linguistics, theory of information and communication, etc. The factors favoring pre-conditions of translation activities (mass media, cross-cultural communication, partnership relations, profound changes in the global higher education market, emerging regional language varieties, etc.) enlarge potentialities of communication, help to study and compare inner language mechanisms which exist in reality in the plurality of separate national languages.

Translation as an extremely complicated process involves different pragmatic, psychological, cross-cultural, linguistic and methodological factors, considers interference and transposition processes, structural and grammatical correlation specifying plurilingual conceptual basis, lexical-semantic autonomy [5; 6; 14-17]. They specify three models in the theory of translation: denotational, semantic and transformational. The most popular translation model is denotational which implies referential peculiarities of language signs. Semantic model treats the plane of content of language signs. Transformational model considers an infinite number of transforms generated from a finite number of nucleus structures.

As a key problem of any communication consists in considering a hierarchy within text semantics and its pragmatic content [7, 47], the problems of intra- and interlingual translation, inter-semiotic and interpreting translation, adequate translation, and the notion of equivalency have been widely studied nowadays [2; 3; 7; 8; 10; 13].

Differentiation of meaning is used while translating some information which differs in its amount. Sometimes, we can use it within a phrase, in some cases we envisage a sentence, a text clipping or overall material of a source text. For example:

I didn't want to hurt his feeling [12, 12]; *Не хотілось образити почуття старого* [11, 13].

I had a feeling old Ackley'd probably heard [12, 47]; *Я здогадувався, що каналія Еклі не спав і, певно, чув увесь наш гармидер* [11, 47].

To make a word differentiation more precise we should consider not only linguistic contextual background, but pragmatic, cross-cultural, psycholinguistic, social factors of different plurilingual conceptual basis. We can encounter a frequent use of both differentiation and specification of meaning in the process of translation. As English is characterized by a large amount of substance names, process names, primary and secondary property names, different kinds of replaceive morphemes, words with a wide semantic basis, their translation depends to a great extent on the specifying of their meaning. In many cases a translator involves expressive specification which in the translation is used together with expressive concord (the process based on the considering of narrow and, conversely, broad context). The phenomenon can be traced in some samples where translation, depending on the context, freely widens the volumes of many dictionaries for the sake of contextual meanings. For example:

She was able to get every ounce of humour out of the semicolon [W.S. Maugham. The Creative Impulse];

Из точки с запятой она умела выжать весь юмор до последней капли [У.С. Моэм. Источник вдохновения. (Пер. М. Лорие)].

Выжать specifies the meaning of the verb *get*, and is expressively supported by the phrase *до последней капли*. But though the English phrase does not lack the ironic expressiveness, it is not the neutral *get out of* that makes the shift of meaning, but the word *ounce* and the context which characterizes the heroine of the story [10, 135].

Transformation which specifies the word meaning is typical while translating verbs of motion and communication when the choice of a proper lexico-semantic verb equivalent depends on the structure and lexical meaning of surrounding words.

In the English language the frequency of verbs with full nominative value is far wider than in Ukrainian (Russian). It is due to the fact that verbs of full nominative value in English possess a fixed meaning which does not depend on some noun phrases, adverb phrases or complement phrases which follow such types of verb. For example:

"Well, well," – I said, "perhaps you have, still I don't see them; and I handed him the paper without additional remark, not wishing to ruffle his temper; but I was much surprised at the turn of affairs had taken" [18, 276].

"Не стоит волноваться, – сказал я, – может быть, вы их и нарисовали, Лэгран, но я их не вижу". – И я отдал ему рисунок без дальнейших замечаний, не желая судить его. Я был удивлен странным оборотом, который приняла эта история [9, 266].

In this sample specification has been encountered twice. The construction *perhaps you have* is rendered *может, вы их и нарисовали*; and the noun *paper* which has a far broader meaning (*бумага, газета, статья, документ*) is rendered into *рисунок* with a much narrower meaning.

An ample use of compensation transformation means in translation from English into Ukrainian (Russian) is of great frequency in fiction. Thus, some elliptic words, phrases, sentences correspond to some correlative means of the Ukrainian language which satisfy parameters of adequacy of translation. While translating some terms, slang (jargon) lexis there appears a primary task for a translator: to make a shift in the semantic, expressive, and emotive word meaning very slight, leaving out its stylistic colouring. But if this stylistic colouring is of primary value for the original, then it has a great importance either for the plot or character. Therefore, it should be emphasized in the translation. For example:

I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything [19, 3]; *Та я не збираюсь описувати тут усю свою триклятушу біографію* [11, 4].

I'll just tell you about this madman stuff that happened to me around last Christmas just before I got pretty run-down and had to come out here and take it easy [19, 3]; *Я тільки розповім оту ідіотську історію, що сталася зі мною на Різдво, – це до того, як я мало не врізав дуба, і мене притарбанили сюди, щоб я трохи оклигав* [11, 4].

We encounter a frequent use of compensation means while rendering into Ukrainian non-standard, grammatically deficient speech, which characterizes a character. For example:

"С'мон, с'мон," – I said right out [19, 7]; *"Та швидше, швидше ж," – мало не гукав я вголос* [11, 7].

"Who belongsa this?" – Ackley said [18, с. 24]; *"Це чие?" – спитав Екклі* [11, 20].

Get'em a second, willya? [19, 25]; *Дістань на хвильку, га?* [11, 22].

Where'dja get that hat? [19, 31]; *Де ти доп'яв таку шапку?* [11, 27]

But in the original the use of such means fulfils a very important communicative goal.

One of the types of complex transformations is antonymous translation. Antonymous translation is often the best (or if not the only) way of transmitting semantic, structural, and stylistic peculiarities of text clippings:

Take your time – не поспішай [4, 538]; *Take it easy – не хвилюйся* [4, 538];

Mind your own business – не твоє діло [4, с. 342]; *To keep one's head – не розгубитися* [4, 551];

To have clean hands in the water – не мати ніякого відношення до якоїсь справи [4, 550].

If an English word or a phrase is rendered by means of antonymous translation, used in the original in the negative form, the translation will have an affirmative form:

Don't sit up, I'll be late [19, 34]; *Не чекайте на мене, лягайте спати* [11, 34].

I could hardly move my fingers at all [19, 7]; *... а пальцями вже й не поворохну* [11, 7].

Consequently, an affirmative construction *I could hardly move* in the text of the original is transformed by means of the antonymous translation into the Ukrainian construction: *Вже й не поворохну*.

A very frequent use of antonymous translation is encountered while translating phraseological units. In the English language there are many set expressions, the content of which can be rendered (without loss of idiomatic character) only by a contrary notion. For example:

He has a ready tongue – він за словом в кишеню не лізе [4, 552];

No time like the present – лови момент [4, 549].

Non-motivated substitution of any morphological form or a syntactical structure by a functionally inconsistent linguistic form involves the recipient in the inadequate environment (linguistic or extralinguistic), and causes considerable discrepancy in communication.

All in all, outlining some lexical transformations, we treated some units which vary in their lexical meaning while translating from English into Ukrainian, but are characterized by the same content plane and means of performing identical communicative function in the given context. The prospects for future research will cover the investigation of structural and semantic peculiarities of syntactic structures while translating English text clippings, combinational and non-combinational textual relations, referential text properties, conventional and non-conventional use of language signs in the texts and their socio-pragmatic value.

Список використаних джерел

1. Вопросы теории и практики перевода : сб. науч. трудов. – Иркутск, 1999. – Вып. 2. – 134 с.
2. Гарбовский Н.К. Отражение как свойство перевода / Николай Константинович Гарбовский // Вест. Моск. ун-та. Сер. 22, Теория перевода. – 2008. – № 4. – С. 26-36.
3. Есакова М.Н. Прагматические аспекты перевода (на материале произведений М. Булгакова) / Мария Николаевна Есакова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 22, Теория перевода. – 2008. – № 4. – С. 3-25.
4. Загнітко А.П. Великий сучасний англо-український українсько-англійський словник / А.П. Загнітко, І.Г. Данилюк. – Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2006. – 1008 с.
5. Карабан В.І. Попередження інтерференції мови оригіналу в перекладі (вибрані граматичні та лексичні проблеми перекладу з української мови на англійську) : [навчальний посібник] / В.І. Карабан, О.В. Борисова, Б.М. Колодій. – Вінниця : Нова книга, 2003. – 208 с.
6. Корунець І.В. Просодійні елементи як об'єкт відтворення в перекладі / Ілько Вакулович Корунець // Всесвіт. – 2004. – № 9-10. – С. 150-160.
7. Львовская З.Д. Современные проблемы перевода / Зинаида Давыдовна Львовская ; [пер. с испанского В.А. Иовенко]. – М. : Изд-во URSS, 2007. – 220 с.

8. Макарова Л.С. Прагматические модификации художественной информации в переводе / Людмила Сергеевна Макарова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – 2004. – № 4. – С. 82-88.
9. По Э. Рассказы / Эдгар По. – М. : Правда, 1982. – 448 с.
10. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода / Яков Иосифович Рецкер ; доп. и коммент. Д.И. Ермоловича. – 3-е изд., стереотип. – М. : Р. Валент, 2007. – 244 с.
11. Селінджер Дж.Д. Над прірвою у житті : повісті, оповідання / Джером Девід Селінджер ; [пер. з англ. О. Логвиненка]. – К. : Молодь, 1984. – 272 с.
12. Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи : книга для чтения на англ. языке / Джером Дэвид Сэлинджер. – СПб. : Антология, 2004. – 256 с.
13. Соціокультурні та етнолінгвістичні проблеми галузевого перекладу в парадигмі євроінтеграції : матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції 3 квіт. 2008р. / за заг. ред. А.Г. Гудманяна, С.І. Сидоренка. – К. : НАУ, 2008. – 220 с.
14. Социокультурные проблемы перевода : сб. науч. трудов / [Гришаева Л.И., Кретов А.А., Полечук О.Б., Титов В.Т.]; под. ред. Н. А. Фененко. – Воронеж, 2002. – Вып. 5. – 166 с.
15. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) / Андрей Венедиктович Федоров. – М. : Высшая школа, 1983. – 303 с.
16. Bell R.T. Translation and Translating: Theory and Practice / Roger Bell. – N.-Y. : Longman, 1997. – 298 p.
17. Hatim B., Mason I. Discourse and the Translator / B. Hatim, I. Mason. – N.-Y. : Longman, 1997. – 258 p.
18. Poe E. Selected Tales / Edgar Poe. – L: Penguin Books, 1994. – 406 p.
19. Salinger J. The Catcher in the Rye / Jerome Salinger. – СПб. : Антология, 2004. – 256 с.

***Анотація.** Розглядаючи лексичні трансформації, що виникають при перекладах англійських текстів, ми описали такі види як генералізацію, конкретизацію, компенсацію та антонімічний переклад. Вони, головним чином, зумовлені різницею семантичних, референційних та структурних особливостей мови оригіналу та мови перекладу.*

***Ключові слова:** перекладацькі трансформації, генералізація, конкретизація, компенсація, антонімічний переклад.*

***Summary.** Typological analysis of translation transformations in the source and target text clippings testifies to a specific choice of language units at different levels (lexical, morphological, syntactical). They reflect complex logical and grammatical sequences resulting in the appearing of different units of open and closed language layers, their adapting to a language, and the use of morphological, syntactic and stylistic means which are actualized in the process of translation (lexical specification, various types of transformations at different language levels, functional transposition, etc.).*

Lexical transformations appear as a result of semantic, referential and structural diversity in the language units of source and target texts. Therefore a translator makes an ample use of the translation means which do not change the content of a source text clipping but change some lexical forms of its expression. These means of translation embrace different types of equivalents with partial meaning, hypo-hyperonymic equivalents, contextual equivalents, socio-pragmatic, and cross-cultural equivalents. They are characterized by generalization, antonymous translation, interpretation, compensation, logical analysis.

While considering some lexical transformations in the process of translating English text clippings we envisaged such types as generalization of meaning, specification of meaning, compensation, antonymous translation. They appear mainly as a result of semantic, referential and structural diversity in the language units of source and target texts. We treat translation transformations as lexico-semantic, structural and functional adequate means of covering different associate, correlative and informative relationships in the source and target text clippings, resulting in some peculiarities of verbalizing different conceptual matters as consequence of a cognitive modeling mechanism which favor correlation at the lingual and paralingual levels.

***Key words:** translation transformations, generalization, specification, compensation, antonymous translation.*

Отримано: 24.07.2015 р.

МОРФОЛОГІЯ РОМАНУ ВИХОВАННЯ: О. КОПИЛЕНКО «ДУЖЕ ДОБРЕ», «ДЕСЯТИКЛАСНИКИ»

Після багатолітнього вакууму, пов'язаного зі спрощеною інтерпретацією літератури для дітей та юнацтва, створеної у форматі соцреалістичного канону, у вітчизняному літературознавстві останніх десятиліть помітно підвищився інтерес до цієї проблеми. Наразі про суперечливу літературу в драматичному контексті тридцятих років, порівняно з попереднім періодом, пишуть значно більше. Цілком різні за методологічними й тематичними критеріями, постколоніальні студії українських дослідників (С. Іванюка, В. Кизиловой, Р. Мовчан та ін.), сприяють продовженню полілогу з соцреалістичної проблематики, зокрема – щодо знакових феноменів сталінської літератури, які потребують зрівноваженого перегляду й оновленого витлумачення.

Мета статті – визначити загальні тенденції розвитку української літератури для дітей та юнацтва в 30-ті роки ХХ століття, на матеріалі дилогії Олександра Копиленка «Дуже добре» і «Десятикласники» охарактеризувати зміст і структуру роману виховання.

Художні твори для дітей і юнацтва, створені в Україні в 30-ті роки ХХ століття, є чи не найбільш ідеологічно заангажованим типом тексту, за допомогою якого радянські діти «входили» у світ нормативних цінностей будівників нового суспільства. Дитячі книжки періоду «соціалістичної реконструкції» – своєрідні культурні кореляти, дія яких обмежена втратою модерністських тенденцій та розвитком антигуманістичних радикальних ідей, що попередньо проходять апробацію в загальному – «дорослому» – середовищі. Тематичний діапазон літератури для дітей і юнацтва цього періоду, як і специфіка стилю, жанру дитячих творів, концепція адресата, проблематика, визначаються соціальним дискурсивним контекстом, зокрема умовами конструювання нової реальності та специфікою утвердження нових життєвих практик. Відповідно до вимог соціально-політичної кон'юнктури провідними темами у дитячій книжці є індустріалізація й колективізація, поетичне зображення самовідданої праці юних громадян радянської країни, прославлення героїки революції та громадянської війни, класова боротьба в усіх проявах тощо. Загалом, як писав у програмній статті «Оголошую себе за ударника і викликаю на соцзмагання» Олесь Донченко, «соціалістичне будівництво, реконструкція сільського господарства, участь дітей у боротьбі за промфінплан, оборона Соціалістичної Батьківщини в майбутній війні, політехнізація, природні багатства СРСР – ось теми для дитячого письменника» [3, 1].

Панівними стають мотиви патріотизму, соціалістичного гуманізму, дружби народів, заклики до готовності обороняти соціалістичну батьківщину від зовнішніх і внутрішніх ворогів. Дедалі активніше пропагується й розповсюджується ідея утвердження в літературі образу нового позитивного героя – радянського колективіста, матеріаліста, пролетарського інтернаціоналіста, «загартованого в сучасних класових боях, сміливого, готового до бою з класовим ворогом і силами природи» [4, 146], справжнього борця, відданого справі комуністичного будівництва, здатного на самопожертву в ім'я загальнонародних ідеалів. Такий персонаж завжди показаний у внутрішньому розвитку (від сентиментальності – до стійкості духу, від фальшивої романтичності – до твердості характеру й т. п.), духовному і громадянському становленні, у процесі свідомого формування характеру, зіткненнях і випробовуваннях різними ситуаціями (часом екстремальними). Іншими словами, у художньому просторі твору перед читачем розгортається процес виховання сили волі юного супергероя (піонера, комсомольця), кристалізації його світоглядних позицій.

Репрезентативність творчої стратегії письменників виразно оприявнюється на рівні художнього моделювання дитячих характерів. Попри зображення різноманітних інтересів, поведінки дітей у різних періодах і в різних обставинах, автори акцентують на визначальній і спільній чи на для всіх позитивних персонажів рисі характеру – на високому рівні самосвідомості, активній життєвій позиції, відданості комуністичній ідеї. Герої такого типу завжди готові підкоритися зовнішній авторитетній інстанції – колективу

Однією з характерних рис у процесі зображення героя є гіперболізація його можливостей. Якщо в дитячій літературі 20-х років юні персонажі мріють про важливі суспільно корисні справи, то в 30-ті вони досягають успіху в підготовці до здійснення цих справ або ж реалізують свої мрії. Нові герої дитячих книжок – передові піонери й комсомольці – не лише навчаються, але й активні у громадському житті, наполегливі у спорті й підготовці до героїчних вчинків, до боротьби з численними «класовими недобитками» та «імперіалістичними хижачками». З молодечим завзяттям та ентузіазмом вони прагнуть (аналогічно до намагань позитивних героїв «дорослої» літератури) самоутвердження, романтики подвигу (на кшталт, здійснення «світової революції»),

рішучо долають будь-які перешкоди на шляху до омріяної мети. Героїчного характеру набуває як боротьба з індивідуальними вадами (жадібністю, ледарством, боягузством, хвалькуватістю), так і виконання надзвичайно важливих громадських справ (серед яких особливо актуальним є вміння виявити або навіть затримати ворога-шкідника, бандита-білогвардійця, диверсанта-шпигуна).

Відповідним чином оформлюючи маніфестовані державною владою інтенції, література для дітей та юнацтва переймає на себе частину функцій щодо створення відповідного психологічного та ідеологічного суспільного настрою. Рішучий наголос робиться на формуванні в дітей, підлітків і молоді готовності до боротьби за нові ідеали. Відтак, у книжках для дітей і юнацтва радянські письменники не просто зображають світ із його боротьбою, небезпеками, труднощами, але й указують місця можливих подвигів у повсякденному житті. Беручи за приклад життя і діяльність «активних творців майбутнього», автори пропонують дитячій та юнацькій аудиторії заздалегідь сформульовані соціальні, психологічні, морально-етичні взірці, визначають єдино «правильні» варіанти поведінки – у школі, в колективі, сім'ї, соціумі, у громадській діяльності.

Однією з домінантно репрезентативних ознак дитячої літератури цього періоду є виразний дидактизм, пролетарська риторика, неприховане моралізаторство, розлогі реляції навчально-виховного плану. Естетичний компонент у художніх творах для дітей і юнацтва виконує другорядну, допоміжну роль. Позиція героя літературного твору та позиція юного читача збігаються. І чим більше таких збігів, чим ближчим виявляється конкретний читач до концепції адресата твору, тим більшим бачився радянській критиці «естетичний ефект» (С. Іванюк) книжки для дитини.

Активно включаючись в розв'язання державно-політичних проблем, дитяча і юнацька література вдається до зображення дітей на тлі суспільних відносин. Яскравим прикладом створення образу молодої радянської людини, зорієнтованої на боротьбу як єдиний спосіб утвердження прекрасного майбутнього для цілого суспільства, є «шкільний» роман-диалогі Олександра Копиленка «Дуже добре» (1936 р.) і «Десятикласники» (1938 р.). («Десятикласники» фактично стали продовженням роману «Дуже добре». – О.Ф.). Докладно зупиняємося на цьому творі свідомо. Створений на замовлення адептів нового утопічного дискурсу твір українського письменника став корелятом епохи тридцятих років, культовим зразком офіційної масової культури (так само, як «Школа над морем» Олесея Донченка і «Дев'ятий «А» Григорія Мединського – повісті із заздалегідь визначеною ритуалізованою схемою та обов'язково оптимістичним фіналом), на яку покладалася суспільно важлива місія репрезентанта панівної ідеології, дієвого засобу політичної пропаганди.

У диалогії О. Копиленка детально й різноаспектно показав життя школи – як учнів, так і вчителів – другої половини 30-х років ХХ століття в нерозривному зв'язку з життям усієї країни, відтворив чимало прикметних подробиць тогочасного ідеологічно-зашореного життя. Паралельно до основної сюжетної лінії про обставини життя й навчання учнів, їх дозвілля, стосунки між учнями та вчителями у романах «Дуже добре» і «Десятикласники» розгортається ще одна важлива сюжетна лінія – сімейних взаємин (ставлення до дітей у сім'ї, мікроклімат у родині, конфлікти і розлучення батьків, взаємини між учителями, у тому числі інтимного плану), що впливають на формування характеру і світоглядних позицій школярів.

Семантика художнього тексту Копиленка ускладнена показом прихованого шкідництва у школі, боротьбою чесних педагогів з авторитарним директором-розтратником і вчителем-білогвардійцем, із міщанською ідеологією випадкових у школі людей, розповіддю про «переконування» мудрими наставниками-вчителями несвідомих батьків. Поряд із відтворенням ідеолого-політичної боротьби автор репрезентує зміст соціально-педагогічних новацій, пов'язаних із процесом навчання, виховання і соціалізації радянських дітей. Так чи інакше, сюжетно-композиційні колізії в епічному континуумі диалогії мотивовані в першу чергу реальним життям радянського суспільства та радянської школи 30-х років ХХ століття.

Стандартизовані графарети соцреалістичної естетики визначають у романах проблематику, конфлікт і ключові соціальні ролі персонажів. Якщо в романі «Дуже добре» авторські реляції зорієнтовані на проблему формування особистості школяра-підлітка в умовах колективістських взаємовідносин, то в «Десятикласниках» увага сфокусована на гартуванні характеру колишніх семикласників, на міжособистісних стосунках юнаків і дівчат, першому коханні молодих людей як важливій події цілеспрямованого процесу соціалізації-ініціації. Відтак, фабульно-сюжетний час обох творів вбирає події кількох років – від початку особистісного формування та виховання дітей перехідного віку до набуття досвіду, дорослішання, пізнання сили кохання і дружби, визначення десятикласниками своєї місії в житті.

Організація сюжету диалогії Олександра Копиленка, в основі якої – схема соціального, морального та психологічного формування особистості героя, набуття ним інтелектуального, емоційного та практичного досвіду, співучасть і допомога в процесі комуністичного виховання педагогів, опозиція позитивного і негативного персонажів, мотив ініціації, дидактизм фіналу,

дає підстави віднести «Дуже добре» і «Десятикласники» до жанрового різновиду роману виховання. Цей жанр займав одне з центральних місць в жанровій системі літератури соціалістичного реалізму, «демонструючи радянському читачеві, яким важливим є виховання нового типу особистості в умовах будівництва нового життя» [1]. Яскравим зразком роману виховання, наснаженого «соціально-етичною, соціально-педагогічною проблематикою», стали романи І. Микитенка «Ранок» (1933 р.), Л. Смілянського «Зустрічі» (1935 р.), автобіографічна трилогія Ю. Смолича «Дитинство» (1936 р.), «Наші тайни» 1937 р.) «Вісімнадцятилітні» (1938 р.), повість «Школа над морем» (1937 р.) О. Донченка, що репрезентували тему утвердження «нової соціалістичної моралі... молоді» [10, 97], «масового виховання й перевиховання людей» [9, 24], «формування нової душі в бурях і трудах віку» [9, 41].

У задуманому, за словами Копиленка, як твір про дітей, але для дорослих романі «Дуже добре» розвивається й вирішується ряд конфліктів, серед яких – конфлікт між кращими учнями та невстигаючими в навчанні, активістами та порушниками дисципліни, між учнями і вчителями. Вже традиційно для соціально й дидактично спрямованої дитячої літератури 30-х років минулого століття всі ці конфлікти мають виробничий характер, естетичні критерії в тексті набувають другорядної ролі.

Однією з характерних ознак діалогії є поліперсональність. Більшість персонажів є експресивними, імпульсивними натурами, які виразно передають специфіку підліткового і юнацького характеру. Групування героїв відбувається за принципом протиставлення, у тотальній опозиції і з однозначними оціночними характеристиками: кращі учні разом з улюбленими педагогами – з одного боку, з іншого – хулігани, недисципліновані школярі, підбурювані «ворожими елементами». Відповідальність і безкомпромісність, самопожертва на користь інших, колективу стає визначальною рисою характеру позитивних героїв. Топос прихованого ворога подається через конкретизовані типи вчителів-аферистів, міщан-пристосуванців, провокаторів, шпигунів.

І в осмисленні шкільного життя, і в характеротворенні, зокрема у причинно-наслідковій обумовленості характерів соціальними обставинами прозаїк не надто приховує свої симпатії та антипатії. Уникнути одновимірності й дидактизму Копиленкові не вдається, письменник тяжіє до дидактизму, до винесення присуду «чужим» і поетизації «своїх». Відтак, проблема протистояння старого й нового, утвердження добра через боротьбу зі злом розв'язується у творі занадто просто, долання суперечностей відбувається раптово, без логічної аргументації та пояснень.

Одновимірність, спрощеність помітна у розв'язанні конфліктів, які завершуються в романі виправленням негативного. Так, скажімо, недисципліновані учні під впливом свідомого піонерського активу та вчителів, які реалізують передові радянські методи виховання, перевиховуються і стають повноправними членами колективу (Марко Бубир) або ж кудись щезають, щоб у кінці твору повернутися сповненими бажання подвигом спокутувати власні провини (Сашко Мостовий). Завідувача школи Платона Корокута, який нічого не тямить у педагогічній теорії, ненавидить дітей, привласнює зібрані на підручники гроші, знімають із посади партійні чиновники, а на чолі школи стає завпед комуніст Пилип Кужіль і приводить корінну перебудову роботи учительського колективу. Характерно й те, що цей персонаж у романі виступає не як учитель (хоч і викладає хімію), а як справедливий і строгий керівник («людина з міцним характером, настирлива людина, наполеглива»; «стриманий, невгамовний, вимогливий до себе» [7, 148]), мудрий наставник, який, відповідно до регламентованих норм соцреалістичної естетики, виступає лише у зв'язку з іншими образами, діє небагато, але його присутність відчутна, вплив вагомий протягом усіх сюжетних колізій.

Учитель географії Василь Петрович, син колишнього кубанського сотника, який присвоїв собі документи розстріляного ним червоногвардійця учителя Чернухи (У переробленому варіанті роману «Дуже добре» про контрреволюційне минуле Чернухи-Каші не йдеться. – О. Ф.), шкодить запровадженню нової системи навчання й виховання, а відчувши загрозу, безслідно зникає. Безвідповідального підлабузника-піонервожатого Славу Гутмана змінює чесна і принципова комсомолка Катя, яка «мала вдачу, цілком протилежну своєму попередникові... енергійно виконувала обіцянки і проводила в життя намічені плани» [7, 203]; «багато знала в галузі політики, суспільствознавства, фізкультури і завжди в курсі газетних новин... країни і всього світу», вітак, «швидко завоювала товариську симпатію у школярів» [7, 218]. Опікун Пещера, що збиткується з сироти Тамари Незабудь, виявляється недобитим білогвардійцем, якого незабаром арештовують слідчі органи.

За законами жанру роману виховання в художніх рефлексіях першої частини діалогії («Дуже добре») домінує тенденція до зображення життя героя-школяра у перманентній боротьбі зі складними випробуваннями, у процесі формування особистості, у світоглядному зростанні.

Чи не всі позитивні герої роману-дилогії, відповідно до офіційних ідеологічних установок, постають «лицарями духу, борцями за правду, революціонерами й мучениками ідеї» [2, 77], фантазерами, які не лише закохані у мрію, але й реалізують її на практиці. Раціоналізм у їхньому житті поєднується з активними проявами романтизму. Зіштовхуючись із суворою реальністю життя, Копиленкові герої (серед галереї дійових осіб виділяються Кіра Коваль, Вова Порада, Аркадій Троян, Руфа Гольдман, Віктор Мартинов, Тамара Незабудь) постають перед першими несподіваними життєвими іспитами, не такими вже й легкими, як-то могло видатися тогочасному читачеві, прагнуть самоутвердження в навчанні і праці, романтики подвигу в надзвичайних ситуаціях. У характерах школярів, виняткових і обдарованих, на перший план виступає чесність, відвертість, почуття обов'язку, товариствськість. Дружба між дітьми нової генерації передбачає вимогливість і принциповість стосовно один одного. Приміром, Кіра Коваль обурюється, коли хтось насміхається над однокласниками, стає на захист сироти Тамари Незабудь. Дівчина підтримує свого товариша Аркадія Трояна, якому загрожувало виключення з лав піонерів: «Ти, Аркаша, не турбуйся. Будемо всі разом. Ми ж друзі і не дамо тебе скривдити» [2, 75]. Свідомі учні безкомпромісні щодо ганебного вчинку однокласника Сашка, який кинув чорнильницю в нову вчительку: «Аркадій нахмури брови і заявив:

– Я брехати не вмю і не буду.

– Справжні більшовики повинні говорити правду. Коли мене питають, я скажу, – промовила Кіра, звертаючись до Сашка.

– Що? – відповіло зразу з десяток голосів.

– Те, що чули! Я говорю тільки правду і не стану приховувати хуліганів. Я брехати не вмю, – повторила Кіра... Аркадію, правильно я сказала?

– Цілком правильно, я зроблю те саме... – відповів Аркадій...» [7, 53].

Юні герої дилогії Копиленка свідомо «формують себе», готуються до протистояння ворогу, до найвищих випробувань в ім'я Вітчизни. Скажімо, Аркадій Троян наполегливо працює над проектом ракети, якою можна вразити «фашистські військові заводи» з величезної відстані, Вова Порада уперто трудиться над створенням електромобіля. Чи не всі позитивні герої – активні та діяльні, якими й мають бути «майбутні творці майбутньої історії», «покоління людей нового світу» [7, 138–139]. В індивідуально-авторській інтерпретації школярі позначені неабиякою енергійністю, дієвістю, наполегливістю, вони постійно працюють (і не тільки на уроках) та допомагають іншим. Піонери виконують громадські доручення – допомагають учителям виховувати учнів молодших класів, опікуються тваринами і птахами в зоологічному кабінеті школи, організують аеромодельний і драматичний гуртки, організують виставки та ін.

Підсумовуючи, звернемо увагу на те, що атрибутовані комуністичною владою на початку 1930-х років зміни до процесу навчання, виховання й соціологізації безпосередньо пов'язані зі створенням нової дитячої книжки, книговиданням, періодикою для дітей та юнацтва. Адепти революційної культури, як і тодішні авторитети радянської системи освіти, небезпідставно вважали дитячу літературу могутнім засобом виховання молодого покоління. І найперше тому, що література для дітей за своїм характером і парадигматикою виконує дидактичну мету, пропагує певний образ життя й думки. Відтак, на дитячу книжку як важливого елемента в системі радянської освіти покладалася суспільно важлива місія репрезентанта панівної ідеології, дієвого засобу політичної пропаганди. У форматі тотальної соціальної детермінації буття, ідеологічного тиску й політичного шантажу для українських письменників дитяча література «стала компромісним рішенням, своєрідною віддушиною, що давала можливість працювати, не поступаючись або майже не поступаючись своїми ідейно-естетичними принципами» [5, 53]. Іншими словами, цей жанр давав можливість порівняно вільного руху героя в літературному просторі.

Дилогія Олександра Копиленка «Дуже добре» і «Десятикласники» виразно репрезентує сюжетно-композиційну схему роману виховання, актуалізованого в українській літературі в 1930-ті роки. Домінантно-репрезентативними ознаками жанрового різновиду є історія психологічного та соціального становлення героїв (від підліткового періоду до фізичної зрілості та класової свідомості будівників нового соціуму), процес завершеної ініціації, оптимістичний фінал, тиражування образних формул з акцентованою семантикою опозиційності (свій / чужий, друг / ворог, позитивний / негативний), неприховане моралізаторство, дидактизм тощо.

Серед проблем, що їх Олександр Копиленко ставить у дилогії, адресованих юній аудиторії читачів, чільне місце посідають проблеми протистояння індивідуального й колективного, дружби та громадських обов'язків, кохання й сумління, міжособистісних стосунків, виховання соціально активної життєвої позиції та ряд інших. І конфлікт у цих творах – часто далеко недитячий, позаяк розгортається не тільки всередині дитячого колективу, а переноситься на взаємовідносини юного героя і світу, героя і складних обставин, героя і ворожого оточення.

Список використаних джерел

1. Болдырева Е. М. От «Педагогической поэмы» к «педагогической идиллии» / Е. М. Болдырева // Электронный ресурс. – Режим доступа : http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/14_9/
2. Горький М. О детской литературе, детском и юношеском чтении: Избранное / М. Горький ; [Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Б. Борисовой] / [4-е изд., перераб. и доп.]. – М. : Дет. лит., 1989. – 222 с.
3. Донченко О. Оголошую себе за ударника і викликаю на соцзмагання / Олесь Донченко // Літературна газета. – 1931. – 10 січня. – С. 1.
4. Затонський В. Завдання дитячої літератури на сучасному етапі соціалістичного будівництва (З доповіді на Всеукраїнській партнаradі в справах дитячої літератури 26 квітня 1934 р.) / В. Затонський // Українська дитяча література: Хрестоматія критичних матеріалів ; [Упорядн. : Ф. Х. Гурвич, В. С. Савченко]. – К. : Вища шк., 1969. – С. 143–146.
5. Іванюк С. С. АДРЕСАТ – МАЙБУТНЄ. Герой і концепція адресата української радянської прози для дітей (1917–1941) / С. С. Іванюк. – К. : Наук. думка, 1990. – 128 с.
6. Кизилова В. В. Художня специфіка української прози для дітей та юнацтва другої половини ХХ століття : монографія / В. В. Кизилова. – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. – 400 с.
7. Копиленко О. Дуже добре. Десятикласники. Романи / Олександр Копиленко. – К. : Харківська книжкова фабрика ім. Фрунзе, 1969. – 402 с.
8. Мовчан Р. Література для дітей та юнацтва в системі історії української літератури ХХ століття (з виступу на Міжнародному симпозиумі «Література. Діти. Час») / Раїса Мовчан // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2010. – № 10. – С. 77–84.
9. Новиченко Л. М. Український радянський роман: стислий нарис історії жанру / Л. М. Новиченко. – К. : Наук. думка, 1976. – 130 с.
10. Смульсон Л. Образи і схеми: про успіхи і хиби роману «Десятикласники» / Л. Смульсон // Літературна критика. – 1939. – № 4. – С. 98–109.

Анотація. У статті визначено загальні тенденції розвитку української літератури для дітей та юнацтва в 30-ті роки ХХ століття, на матеріалі діалогії О. Копиленка «Дуже добре» і «Десятикласники» охарактеризовано зміст і структуру роману виховання.

Ключові слова: жанр, роман виховання, діалогія, сюжет, проблема, герой.

Summary. Artistic works for children and youth, which were created in Ukraine in the 30-ies. of XX century, are the most ideologically biased type of the text by which Soviet children «included» in the world of normative values of builders of a new society. Children's books of «socialist reconstruction» period are the peculiar cultural correlates, their action is limited to the loss of modernist trends and the development of radical anti-humanist ideas that are pre-tested in general – «adult» – environment.

A striking example of creating an image of a young Soviet man, who is oriented to struggle as the only way of strengthening the beautiful future for the whole society is «school» novel-dilogy by O. Kopylenko «Very good» and «Pupils of the tenth form». The novel, which was created to order of the adherents of new utopian discourse, has become the correlate of era, cult classic example of official mass culture, at which the socially important mission of a representator of dominant ideology, an effective means of political propaganda, was relied important.

Dilogy clearly represents plot-compositional scheme of novel of education, updated in the Ukrainian literature in the 1930s. Dominant and representative sign of a genre variety is a history of psychological and social formation of heroes (from adolescence to physical maturity and class consciousness of builders of a new society), the process of completed initiation, optimistic ending, copying figurative formulas with accentuated semantics of opposition, undisguised moralizing, didacticism. Standardized stencils of socialist-realist aesthetics in the novel are defining the problematic, conflict and the key social roles of the characters. Among the problems that the author defines in the dilogy, primary attention is attached the problems of confrontation between individual and collective, interpersonal relations, education of socially active life position and others. In these works is a non children's conflict, because it takes place not only in the children's team, but is transferred to the relationship between the young character and the world, the character and prevailing circumstances, the character and hostile environment.

Keywords: genre, novel of education, dilogy, plot, problem, character.

Отримано: 21.07.2015 р.

ВІДОБРАЖЕННЯ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОСТІ КРИЗЬ ПРИЗМУ ТРАНСФОРМАЦІЙ ТРАДИЦІЙНИХ СЮЖЕТІВ ТА ОБРАЗІВ У НІМЕЦЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Незважаючи на швидкий прогрес, розвиток суспільства, швидкі зміни у галузі науки та техніки, людство не перестає ставити перед собою ключові питання щодо власного призначення, історичних закономірностей розвитку, кінцевої мети існування. Як засвідчили сучасні події на Україні, навіть невеликий період забуття своєї історії, походження може мати катастрофічні наслідки для народу.

Відповідно у найкритичніші моменти життя людина мимоволі починає шукати рішення найважливіших проблем у глибинах історії та літератури, як національної так і загальнолюдської. Неабиякі глибини людської мудрості знаходять своє віддзеркалення у традиційних сюжетах та образах як таких, що „з певною закономірністю повторюються у літературі різних часів та народів, отримуючи нове, більш співзвучне епосі-реципієнту змістове наповнення та ідейно-семантичне звучання” [5, 18]. Наше сьогодні дає нам можливість для порівнянь із післявоєнною добою у німецькій літературі, коли основними тенденціями стають „захист принципів гуманності та демократії” [3, 104]. Спільність між сучасною українською літературою та тогочасною німецькомовною полягає у тому, що проблема традиції має тут не лише художнє, але й гостре суспільно-політичне значення.

Надзвичайно актуальні для нашого суспільства теми „особистість і війна”, „вплив тотальних конфліктів на людську психіку” звучали ще в минулому столітті у творах Хайнера Мюллера. Підкреслена театральність є провідною тенденцією п'єси „Філоктет” (1964). Показовим щодо цього є те, що безпосередні персонажі дійства уже в перших рядках звертаються до глядачів. Німецький драматург опозиціонує міфологічні часи сучасності, стверджуючи, що „глядач не може знайти нічого повчального у такому дійстві” („Was wir hier zeigen, hat keine Moral // Fürs Leben können Sie bei uns nichts lernen” [6, 33]). Одночасно автор спрямовує драматичний потенціал на почуття протесту стосовно зображуваних подій та акцентує увагу на антивоєнній спрямованості твору.

Символічним є клоун, який веде діалог із публікою, пропонуючи їй покинути зал. Тобто Х. Мюллер сприймає глядача не як пасивного спостерігача, який прийшов з метою розважитись. Додаткова умовність, сценічність створюється маскою, за якою ховаються Неоптолем та Одисей, тобто пропонується декілька можливостей для розуміння кожного з персонажів: від клоуна до героя. Форма клоунати знижує звучання дійства, надаючи можливість глядачеві приміряти на себе маски античних героїв, але героїв уже позбавлених нашарування надмірної піднесеності. Автор не підносить публіку до рівня міфологічних особистостей, а нівелює семантику міфологічних Одисея, Філоктета, Неоптолема, дивиться на них очима сучасників.

Важливим є те, що у заголовок п'єси виноситься ім'я не головного героя (яким можна вважати Неоптолема), а ім'я Філоктета, тобто увага концентрується на міфологічному епізоді викрадення зброї у славнозвісного лучника. Х. Мюллер слідує за протосюжетом (п'єсою Софокла) лише до поворотного моменту – втручання Геракла у справи смертних, міфологічний герой не з'явиться у сучасній версії. Його образи є незалежними від впливу богів, вищих сил. Оптимістичному вирішенню традиційного конфлікту протиставляється песимістична, позбавлена надії сучасність. Персонажі є більш цинічними та жорстокими. Переосмислення, „вивертання” міфологічного сюжету особливо яскраво демонструється у фіналі п'єси (смерть Філоктета).

Про сплетіння різночасових пластів у хронотопі, актуалізацію, взаємозамінність минулого і сучасного свідчать ремарки, за якими допускається проекція картин недавніх війн. Тобто драматург вибудовує дійство на контрасті між словесною відмовою від актуальних паралелей та картинами подій ХХ ст. (це відповідає тезі, за якою Х. Мюллер „вважає себе „співавтором дійсності”, що виявляє... тенденції її розвитку” [1, 135]). Розвінчування міфологічної традиції простежується у позбавленні героїчного ореолу інших образів, про які лише згадується автором: Ахілл, батько Неоптолема, у жіночій сукні ховається від воєнних дій серед дочок Лікомеда; Одисей прагне уникнути участі у воєнному поході, вдаючи з себе божевільного; Менелай та Агамемнон, стоячи на колінах перед Ахіллом, шукають каміння, щоб його побити; Аякс, який втратив розум, воєє із стадом овець.

Власне трагедія Філоктета трансформується у трагедію юної душі Неоптолема, розбещену Одисеем. Х. Мюллер виносить на розсуд публіки трьох персонажів, з різними векторами моральної деградації. Наймолодший з них – Неоптолем. Цей образ зазнає трансформації

від підлітка-ідеаліста (що є у Софокла втіленням гуманізму) до аморальної особистості. Він виявляється неспроможним протистояти злу, викрити його механізми. На початку дійства юнак вірить у всепереможну силу правди („Zum Helfer bin ich hier, zum Lügner nicht... Vielleicht kann Wahrheit mehr” [6, 35]). Для нього є неприйнятним обман слабшого, і він переконаний, що на поганому ґрунті не виросте дерево добра („Aus faulem Grund wächst wohl ein Gutes nicht” [6, 37]), а взаєморозуміння завжди можна досягнути між людьми. Навіть обдуривши Філоктета, Неоптолем, сповнений сорому, повертає йому лук та стріли.

Сам автор вбачає трагізм позиції образу у „нездатності здійснити необхідний крок у заданій ситуації, що і призводить до ситуації, коли можливості вибору стають ще меншими. Оскільки брехня є для нього неприйнятною, він змушений умерти” [4, 380]. Трансформація поглядів, світоглядної позиції Неоптолема відбувається на очах читача. Юнак стає символічною зброєю, приманкою у ворожнечі між Філокетом та Одиссеєм. Здійснене вбивство викликає деградацію його душі. Символічним є спосіб цього вбивства. Неоптолем здійснює вчинки, які зазнавали найбільшого осуду з найдавніших часів – крадіжку, зраду, вбивство. І власне злочин закриває двері цій особистості у минуле, в якому панували підліткові ідеали, віра та любов; він перетворюється в аморальну особу, що шукає іншу жертву. Так, йому ще далеко до хитрого Одиссея, але зерна зла вже живуть у душі, і він погрожує смертю своїм підступному учителю. Х. Мюллера розглядає Неоптолема з позиції людини ХХ ст., вибудовуючи підґрунтя для пояснення майбутньої жорстокості героя, пов'язуючи у цьому образі минуле, теперішнє та майбутнє.

Одиссей у сучасній п'єсі більшою мірою нагадує позбавленого принципів, цинічного політика ХХ ст. Причиною трагічної розв'язки ситуації є саме його хитрість. Здійснюючи мінімум вчинків, не беручи активної участі у розгортанні подій, він маніпулює іншими персонажами („Комунікація замінюється маніпуляцією”), він руйнує, розбещує їх душі, „грається” ними, перетворюючи то у жертву, то у співучасника злочину. У Х. Мюллера ми бачимо не мудрого, розсудливого гомерівського персонажа, а саме „здатного на все” Одиссея Софокла. Його зброєю є психологія та слово. Саме він визначає, коли і як іншим персонажам говорити правду, і чи доцільно є ця правда. Він є повноправним господарем цього жорстокого, розбещеного світу.

У заголовок п'єси виноситься ім'я Філоктета. На відміну від героя Софокла, персонажу Х. Мюллера не вдається пробачити зрадливим друзям. У сучасній версії він позбавлений автором людських рис та виступає виявом крайнього індивідуалізму, що протистоїть усьому і всім. Цей образ демонструє процеси розвитку у суспільстві ворожих гуманізму теорій, шлях людства до індивідуалізму і жорстокого прагматизму.

Страждання героя призводять до повної деградації його душі, він живе ненавистю до греків, яка трансформується у ненависть до всього людства, це свого роду нонконформізм без альтернативи. Філокет символізує повну деградацію особистості, яка втратила основи гуманності, він є внутрішньо розбитим, розчарованим і зневіреним. І навіть виняткові причини його ненависті не виправдовують його позицію. Показовим є те, що сам Філокет у своїх монологах називає себе „ніщо”. Як наслідок, персонаж стає нікому не потрібною жертвою жорстокого вбивства з політичних міркувань.

Х. Мюллер не поділяє своїх героїв на позитивних та негативних, головних та другорядних, драматичні фігури у нього створюють своєрідний симбіоз відтінків людських характерів. Він розвінчує античних героїв, знімаючи з них наліт міфологічності, розкриваючи у численних діалогах істинні причини їх вчинків.

У контексті сказаного вище творчість В. Голдінга належить до найяскравіших феноменів у британській літературі другої половини ХХ ст., який демонструє активне залучення традиційного матеріалу різного генетичного походження. Кожен твір посів почесне місце у його творчому доробку, підхопивши від попереднього твору та передавши наступному наскрізну Голдінгівську тему сумної правди про людську природу. Повість „Надзвичайний посол” (1956 р.) розвиває знайому тему зворотної сторони прогресу у гротескно-фарсовому плані. Хоча події, що описані у творі, й відносяться до III ст. н. е. та виявляють чіткий зв'язок з актуальними проблемами ХХ ст.

Грек Фанокл, геніальний самоучка, винахідник, прибув до двору римського імператора за „інвестиціями” для розвитку та запровадження своїх винаходів. Він твердо вірить, що його прилади зроблять переворот в історії людства. Та сталося непередбачуване: імператор дуже безпристрасно прийняв винайдену вибухівку та модель бойового парового корабля, а проявив неабияку зацікавленість до горнятка-скороварки, про яке Фанокл згадав мимохідь.

Голдінг зображує Фанокла як типового технократа-раціоналіста. Його винаходи, втілені у життя, приносять результати протилежні до очікуваних. Раби-веслярі не задоволені паровим військовим кораблем, де їм немає місця, і не радіють з того, що винахід звільнив їх від важкої фізичної праці. Імператор спершу з захопленням сприймає винахід для книгодрукування, радіє перспективі поширення творів Гомера, відкриття бібліотек у кожному місті. А потім мудрець-

імператор обміркував ретельніше та відмовився від ідеї, аргументуючи тим, що виникне загроза для справжніх талановитих митців.

За формою „Надзвичайний посол” нагадує парадоксальну комедію ідей у душі інтелектуального театру Бернарда Шоу. Голдінг знову вигадує незвичну, фантастичну ситуацію, а дію переносить у далеке минуле, хоча автор явно використовує історичні аналогії для аналізу актуальних проблем ХХ ст. Конфлікт ідей, втілений у головних персонажах, частіше виражається в інтелектуальному діалозі, ніж у діях. Основу розповіді складає вплив винаходів на складні політичні стосунки імператора зі своїми спадкоємцями. Та головний аспект сюжетного розвитку – це моральний конфлікт та філософська суперечка імператора з греком щодо питань про долю людства, технічний прогрес та людську природу [2, 25-26].

Вустами можновладця говорить сам автор: „Конечно, мы, эгоисты, всю историю человечества вмещаем в собственную жизнь. ...Александр Македонский начал вести свои войны только после того, как я открыл его в свои семь лет. Когда я был ребенком, время было мгновением, простой точкой, но голосом и обонянием, вкусом и зрением, движением и слухом я превратил эту ничтожную точку в роскошные дворцы истории и безбрежные дали пространства” [2, 269-270].

Що стосується людини, то в очах імператора вона залишається біологічною істотою, рабську психологію якої прогресом не змінити: „Рабы будут всегда, хотя называют их, возможно, будут иначе. Что такое рабство, как не подчинение слабого сильным?” [2, 272]. Вельможа пророкує, що війни з часом втратять свій велично-благородний зміст, золоті лаштунки та доспіхи не матимуть сили захистити життя людини: „Предвижу, что такой военной формы вам больше не носить. Грядущие войны вы проползаете на брюхе. И форма ваша будет цвета грязи или коровьего дерьма...” [2, 262]. Осучасненням багатьох понять у поєднанні з вказаними деталями автор актуалізує анти-воєнну проблематику.

Фанокл справляє враження людини, яка відвідала далеке майбутнє, і знову повернулася у III ст. н. е. із багажем знань про нафту та газопроводи: „Южнее Сирии живет дикое племя. В их землях много черного масла и горючего пара. Когда они готовят пищу, то по трубам направляют пар в печи, стоящие рядом с их домами” [2, с. 209]. Просторово-часові рамки віднесені у далеке минуле, де автор колоритно відтворює побут та звички далеких часів, проте персонажі користуються таким лексиконом, що аж ніяк не характерний III ст. н. е.: „декадентски-упаднические времена” [2, 253], „дешифровка” [2, 241], „антидетонатор” [2, 243]. Таким чином автор вводить у сюжетну схему мікроструктурні компоненти (образи-деталі, образи-подробиці і таке інше), які суперечать протосюжетним характеристикам та виступають предметно-змістовими нововведеннями. Таким прийомом автор досягає своєрідної хронологічної інверсії, яка спонукає читачів співвідносити семантику традиційного сюжету з реаліями автора нової літературної версії.

Надзвичайна дипломатична місія, яка випала на долю Фанокла, бути представником римської імперії у Китаї, насправді, – це заслання, а дорога до країни далека і небезпечна: „Морем ты отправиться не можешь, а по суше и рекам на это уйдет не меньше десяти лет, да и то если аримаспы пропустят тебя через свои владения” [2, 192]. Підкреслюючи у Фаноклі індивідуально-особливе, автор контамінує різні історичні епохи, надає дійству всезагального звучання.

Отже, автори ХХ та ХХІ століть використовують традиційний матеріал як спробу виходу за межі сьогодення, намагаються долучити сучасника до минулого і майбутнього. Суперечності нашої епохи втілюються у них у численних метафорах та парадоксах. Традиційні образи втрачають семантику античних благородних героїв, перетворюються у жорстоких та розсудливих сучасників, що прагнуть змінити світ, не стримуючи себе жодними моральними обмеженнями. Німецький драматурги та англійський прозаїк змінюють не лише звучання традиційних образів, поглиблюючи та роблячи їх більш реалістичними, але й суть міфів, відкритість кінцівки яких символізує відкритість питань, поставлених перед нами життям. Полемізуючи з глядачем/читачем, письменники прагнуть вплинути на суспільні відносини, змусити суспільство взяти на себе відповідальність за власні помилки та уникати їх у майбутньому, сатирично зобразити процеси тоталітаризації індивідуальної свідомості.

Список використаних джерел

1. Вайсбах Р. Чувство ответственности и новое самосознание (Некоторые аспекты современной литературы ГДР) / Р. Вайсбах, Т. Герник, Л. Кренцлин, М. Мюллер // Актуальные проблемы сравнительного изучения литератур социалистических стран: [сб. статей] / ред. кол.: А. Кожевников (отв. ред.) и др. – М.: Наука, 1978. – С. 131-145.
2. Голдинг У. Бог-скорпион. Клонк-клонк. Чрезвычайный посол / У. Голдинг / Пер. с англ. В. Минушина, Ю Здорова. Предисл. А. Чамеева – СПб.: Азбука, 2001. – 288 с.
3. Гузар І.Ю. Антична тематика в сучасній німецькій соціалістичній літературі / І.Ю. Гузар // Іноземна філологія: вип. 17. Питання класичної філології. – № 7. – С. 104-107.

4. Келер Г. Очерк мира или среда – пьесы Хайнера Мюллера / Г. Келер // Литературоведение и литературная критика ГДР 1960-1970 годов: сб. статей критиков ГДР / предисл. К. Беттхер; пер. с нем. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 371-384.
5. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монография / А. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
6. Поэтическая драма: сборник / сост. Э.В. Венгерова. – М.: Радуга, 1983. – 496 с.

Анотація. Стаття присвячена дослідженню особливостей функціонування традиційних сюжетів та образів у німецькій та англійській літературах другої половини ХХ століття, що відображають актуальні проблеми сьогодення. Проаналізовано форми та способи трансформації міфологічних образів, визначено найпродуктивніші мотиви, проблеми, характер якісного переосмислення загальновідомих колізій та змістових доміант у літературних інтерпретаціях.

Ключові слова: міф, традиційний образ, традиційний сюжет, традиція, переосмислення.

Summary. The article investigates the specific functioning of traditional plots and images interpreted in the works written by H. Muller and W. Golding in German and English literature of the 20th century. The article is a review of the peculiarities of the literature in the XX c. and its features referring to the previous epoch. Lack of the humane values raises the problem of saving cultural and human worth. The influence of historical, social and political factors on the literary interpretation of the 20th century has been comprehended.

The authors of the article emphasize dramatization of traditional plots and images, their psychological aspects, developing of the original motifs in the interpretation of the 20th century. General trends in the interpretation of well-known material in German and English literature were identified.

We claim that traditional plots provide the greatest opportunities for generalization and universalization of interpretation. The problem of manipulation of human consciousness is topical in the interpretation of traditional plots and images. Typology and peculiar features in transformation of the axiological dominants and traditional meanings of the traditional material in the works by W. Golding and H. Muller have been analyzed. Functioning of the traditional plots, images and motifs in Golding's novels is claimed to have the following distinctions: direction into the inner world of the individual, change of ethical standards, dramatization of the old conflicts and collisions.

The general tendencies in the interpretation of widely known materials in German author's works have been distinguished. It is proved that creative heritage of the author shows different aspects of generally known materials transformation in the literature of the 20th century. The author emphasizes timeless, ever-being character of the real conflicts and situations, mythopoeins time and history.

Key words: myth, traditional plot, traditional image, tradition, interpretation.

Отримано: 12.07.2015 р.

УДК 811.111-13

Фрасинюк Н.І.

КОНЦЕПТ І ЙОГО СУМІЖНІ СУТНОСТІ

Дискусійним питанням лінгвоконцептології є співвідношення концепту, поняття і значення. У науковій літературі є різні міркування щодо співвідношень між цими сутностями. Концепт і поняття нерідко ототожнюють з огляду на зміст терміна «концепт», використаний у середньовічній схоластиці П. Абеляра, котрий назвав так сукупність понять. До того ж визначення концепту як «співвідносного зі значенням слова загального, а не одиничного поняття, оперативної одиниці ментального лексикону, інформації про те, що людина знає, уявляє, думає про якийсь об'єкт дійсності» [8, 90] чи «поняття як абстракції окремих чуттєвих ознак» [14, 57] призводять до ототожнення поняття й концепту.

Багато лінгвістів стверджують, що «концепти – це співвідносні зі значенням слова поняття», вказуючи на поняття або «концепти як один рівень структури мовної особистості» [5, 37] і вказують, що «семантичні описи концептів повинні дати по можливості повне знання про поняття, які існують у пізнанні носіїв культури» [12, 117]. Синонімічними називає терміни «концепт» і «поняття» також О. Бабушкін, звертаючи увагу на поступове витіснення із наукового обігу останнього [2, 14].

Уже у 60-х роках ХХ ст. термін «поняття» у лінгвістиці розглядався і як мінімум найзагальніших ознак, і як увесь інформаційний масив уявлень та знань про предмет. Поняття, на

думку деяких дослідників, є логічно конструйованим концептом, позбавленим образності [2, 13]. Таке твердження можна розуміти подвійно: або поняття не має чуттєвого образу (картинки) у свідомості, або ж воно позбавлене оцінно-емотивних та експресивних нашарувань, на відміну від концепту. Однак у свідомості існують поняття емоцій та оцінок, тому відсутність образності за будь-яких умов не є диференційною ознакою поняття та концепту.

«Будь-який концепт – це поняття, але не кожне поняття – концепт» [6, 29]. На наш погляд, така позиція є необґрунтованою, адже якщо у свідомості існує поняття, то на ньому може базуватися концепт. Поняття здебільшого розглядають як частину концепту, його ядерну структуру, сукупність інтегральних і диференційних ознак у низці понять одного класу. Як зазначає Ф. Клікс, «понятійні структури є підґрунтям класифікаційного пізнання, певна множина об'єктів може пізнаватися на базі фіксованої у пам'яті структури ознак» [14, 96–97]. Натомість, концепт передбачає залучення ще й чуттєвої, оцінно-емотивної, образної, метафоричної та іншої інформації. В. Колесов наголошує: «концепт – це сутність, виражена плоттю слів у своїх змістовних формах: конструктивній – в образі і символі та структурній – у понятті» [7, 23].

Але концепт – це не поняття, він не завжди замінює реальні предмети. Він може бути також замінником мисленневих функцій (математичні концепти) [1, 270], оскільки «концептами можуть бути не всі поняття, а лише найскладніші і найважливіші з них» [10, 26]. Відмінність концепту від поняття в тому, що концепт вміщує у собі ознаки, які заповнюються в певному мовному колективі знанням про даний об'єкт у всіх його зв'язках і співвідношеннях. Поняття ж складається із узагальнених ознак об'єкта, найважливіших, суттєвих, необхідних [7, 9].

Ю. Степанов, вважаючи концепт і поняття однаковими за внутрішньою формою, зауважує, що в сучасному світі ці терміни чітко розмежовані, оскільки стосуються різних наук. Поняття мисляться і вживаються в логіці та філософії, а концепти не лише мисляться, але й переживаються і є одиницями логіки та культурології [15, 40–41]. Проте, водночас, Ю. Степанов синонімізує «поняття» і «концепт», хоч і наголошує на тому, що концепт значно багатший за змістом і взаємодіє зі світом культури [15, 42].

Досить чітку диференціацію «поняття» і «концепту» подає В. Маслова: «Якщо поняття – це сукупність пізнаних істотних ознак об'єкта, то концепт – ментальне національно-специфічне утворення, планом змісту якого є вся сукупність знань про цей об'єкт, а планом вираження – сукупність мовних засобів (лексичних, фразеологічних, пареміологічних та ін.)» [10, 27].

Поняття є основним складником концепту, який у пізнанні окремих людей, збірних і національних колективів «обростає» різними смислами (асоціаціями та інтерпретаціями) під впливом різних факторів – національних, культурних, релігійних, ідеологічних, індивідуального досвіду. Воно характеризується невиразністю визначення, хоча й має чітке ядро, завдяки якому забезпечується значення понять і взаємодія між ними та нечітка периферія. Завжди «розмиті» поняття-слова можуть набувати нового значення [16, 384].

Підсумовуючи вище сказане, можна стверджувати: «концепт» і «поняття» не мають у мові однакової внутрішньої форми, а в науці вони виступають як чітко розмежовані синоніми

1. Поняття – універсальні логічні категорії, які містять сукупність суттєвих ознак пізнаваного об'єкта дійсності, а концепти як самостійні ментальні утворення містять як і суттєві, так і несуттєві ознаки, і є національно-специфічними утвореннями.

2. Поняття передається словом або словосполученням, а «мовною репрезентацією» концептів виступають одиниці як лексичного, так і морфемного, фразеологічного, синтаксичного рівнів мови.

3. Не кожне поняття є концептом: лише поняття, які є значущими для певної культури, у яких сконцентрована культурна пам'ять можуть бути концептами.

4. Концепт і поняття – терміни різних наук: «поняття» є терміном логіки та філософії, а «концепт» є терміном математичної логіки, а в науці сьогодення широко функціонує в культурології та лінгвістиці [15, 40].

Щодо зв'язку концепту і значення, то деякі лінгвісти ототожнюють ці поняття, зводячи дефініцію першого до семного набору в семантичній структурі слова. Так, С. Воркачов розглядає концепт як «культурно-маркований вербалізований зміст, представлений у плані вираження низкою своїх мовних реалізацій, які утворюють відповідну лексику – семантичних ознак. По-перше, це семи, спільні для всіх його мовних реалізацій, що «скріплюють» лексико-семантичну парадигму й утворюють його понятійну або прототипну основу. По-друге, це семантичні ознаки, позначені лінгвокультурною, етносемантичною специфікою і пов'язані з ментальністю носіїв мови або з ментальністю національної мовної особистості» [3, 51].

Зауважимо, що співвідношення між «значенням» і «концептом» має складний характер, бо в лінгвістиці, на жаль, відсутнє єдине тлумачення терміна «значення».

Для дослідників Л. Ельконіної та Б. Ельконіна значення є не річчю, але актом – «поворотом» речей, їхнім перетворенням внаслідок певного способу бачення світу. Значення, як спосіб бачен-

ня, являє собою ідеальну дію: іменем такої дії є знак, завдяки якому дія ізолюється, зберігається, уявляється поза реальними обставинами [17, 64–65].

Значення – це процес, «множина взаємодіючих процесів, за допомогою яких досягається встановлення відповідності між сприйнятою індивідом словоформою, соціально визнаним значенням слова й тим, що завдяки йому «висвічується» в індивідуальній картині світу на різних рівнях усвідомлення у вигляді різноманітних продуктів переробки перцептивного, когнітивного й афектного досвіду, так чи інакше пов'язаного і зі словом, і з позначуваним об'єктом, і з поточною ситуацією, в яку включений об'єкт» [4, 26–41]. А концепти як елементи пізнання повністю самостійні щодо мови, оскільки «концепт існує не для самого слова, а для кожного основного (словникового) значення слова окремо» [9, 4]. Люди володіють словами на рівні переданих ними смислів, а саме концептів. Концепт не лише виникає із значення слова, а і є «результатом зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини» [9, 4].

Згідно із протилежними поглядами, концепт і значення є одиницями різного статусу: значення є мовною сутністю, а концепт – психоментальною. З. Попова і Й. Стернін наголошують: «Концепт – одиниця концептосфери, значення – одиниця семантичної системи, семантичного простору мови. Значення своїми системними семантичними передає певні ознаки, що формують концепт, але це лише частина смислового змісту концепту» [13, 59].

Значення – це не самостійна одиниця, яка є мисленнево-кодованою інформаційною структурою у природних мовах й існує у мовній свідомості. Значення слова реалізується через включення його до концепту, оскільки мовна семантика (значення слова) є частиною семантики концепту. Значенням слова є концепт, а концепти, будучи одиницями людської ментальності, представлені в конкретному мисленневому акті, протиставляються лексичним поняттям і значенням. Поняття ж не зводяться лише до дефініції.

Тож, терміни «концепт», «поняття», «значення» – різні сутності: концепт ширше за значення, а поняття – вужче, а отже воно вужче і за концепт. Значення передають не всі наші знання, основна частина їх міститься в нашому пізнанні у вигляді концептів.

Список використаних джерел

1. Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под ред. В. П. Нерознака. – М. : Академия, 1997. – С. 267–280.
2. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / Анатолий Павлович Бабушкин. – Воронеж : Изд-во Воронеж, гос. ун-та, 1996. – 104 с.
3. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт / Сергей Григорьевич Воркачев. – М. : ИТДГК “Гнозис”, 2004. – 236 с. – Библиогр. : с. 222–235.
4. Залевская А. А. Ассоциативный тезаурус английского языка и возможности его использования в психолингвистических исследованиях / А. А. Залевская // Психолингвистические исследования в области лексики и фонетики. – Калинин : Калининск. гос. ун-т, 1983. – С. 26–41.
5. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Юрий Николаевич Караулов. – М. : Наука, 1987. – 263 с.
6. Карпенко Ю. О. Вступ до мовознавства / Юрий Александрович Карпенко. – К. : Академія, 2006. – 334 с.
7. Колесов В. В. Язык и ментальность / Владимир Викторович Колесов. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2004. – 240 с. – (Slavica Petropolitana).
8. Кубрякова Е. С. Модели порождения речи и главные отличительные особенности речепорождающего процесса / Е. С. Кубрякова // Человеческий фактор в языке : Язык и порождение речи. – 1991. – С. 21–82.
9. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия Российской Академии наук. – Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52, № 1. – С. 3–9.
10. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика : [учебн. пособие] / Валентина Авраамовна Маслова. – Минск : Тетра Системс, 2004. – 256 с.
11. Никитин М. В. Курс лингвистической семантики / Михаил Васильевич Никитин. – М. : Высшая школа, 1996. – 315 с.
12. Никитина С. Е. О концептуальном анализе в народной культуре / С. Е. Никитина // Логический анализ языка. Культурные концепты. – 1991. – С. 117–123.
13. Попова Т. О. Психолінгвістичні кореляції концептів Добро і Зло / Т. О. Попова // Мовні і концептуальні картини світу. – 2002. – Вип. 6, кн. 2. – С. 110–113.
14. Селиванова Е. А. Когнитивная ономазиология / Елена Александровна Селиванова – К. : Фитосоцицентр, 2000. – 247 с. – Библиогр. : с. 225–243.

15. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры / Юрий Сергеевич Степанов. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Академический Проект, 2001. – 990 с.
16. Степанов Ю. С. Понятие / Ю. С. Степанов // Лингвистический энциклопедический словарь. – 2002. – С. 383–385.
17. Эльконинова Л. Знаковое опосредствование, волшебная сказка и субъективность действия / Л. Эльконинова, Б. Д. Эльконин // Вестник Московск. ун-та. – Серия 14 : Психология. – 1993. – № 2. – С. 62–70.
18. Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / [Кубрякова Е. С., Демьянков В. В., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г.]. – М. : Изд-во Московск. гос. ун-та, 1996. – 246 с.
19. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры / Юрий Сергеевич Степанов. – [2-е изд. испр. и доп.]. – М. : Акад. проект, 2001. – 990 с.

***Анотація.** В статті розглядаються терміни «концепт», «поняття», «значення», які мають різне змістове наповнення, хоч і є щільно взаємопов'язаними: поняття – універсальна логічна категорія, яка передається словом або сталим словосполученням; концепт – національно-специфічне ментальне утворення, яке маніфестується у мові засобами лексичного, морфемного, фразеологічного та синтаксичного мовних стратумів; значення – одиниця семантичної системи, яка своїми семами передає певні ознаки, що формують концепт.*

***Ключові слова:** концепт, поняття, значення.*

***Summary.** The terms «concept», «notion», «meaning» have a different semantic content, although they are closely interrelated: notion is a universal logical category, which is verbalized by a word or set phrase; concept is a nationally-specific mental formation, which is verbalized in language by lexical means of lexical, morpheme, syntactic and idiomatic language systems; meaning is a unit of semantic system that expresses some certain characteristics that form the concept.*

«Concept» and «notion» have equal internal forms, and in science, they act as clearly delineated synonyms. The notion is a universal logical category that contains a set of essential features of the object known as reality, but concept is an independent mental formation containing essential and nonessential features. Not every notion is the concept: only the terms that are meaningful to a particular culture can be concepts. The concept and the notion are the terms of different sciences. Notion is a term of logic and philosophy, concept is a term of mathematical logic and linguistics.

As to the concept and meaning, some linguists have identified these terms. Meaning is not an independent unit, it is a mentally-coded information which exists in the language awareness. The meaning is realized through its inclusion to the concept because the language semantics (the word) is part of the semantics of the concept.

***Key words:** concept, notion, meaning, linguists, language.*

Отримано: 6.07.2015 р.

УДК: 821.111»20»

Хохель Д.Ю.

ЯКІСНИЙ СВІТ ОПОВІДАННЯ ЮДЖІ ФОСТЕР «КОЛИ ВСЕ ЗАКІНЧУЄТЬСЯ, ВІН ЛОВИТЬ ЇЇ»

Оповідання Юджі Фостер «Коли все закінчується, він ловить її» (“When it Ends, He Catches Her”, Eugie Foster) увійшло до короткого списку номінантів на премію Небьюла (2014) у відповідній номінації і короткого списку номінантів на Меморіальну премію Теодора Стерджена (2015). Критичні відгуки на нього досить спорадичні, оскільки увага до самого тексту була відвернена на роздуми над творчістю Ю. Фостер в цілому. Акцентовано стилістичне багатство тексту оповідання «лірична оповідь про танець життя, смерті і втрати» [8], його оповідна своєрідність «The setting показаний децю пізніше і не штурмує читача, Фостер вводить його ніжно. Врешті решт, це більше атмосфера, аніж оповідь, але як така чудова» [9]. Атмосферність оповідання, яка значною мірою складає його художню специфічність, формується завдяки зваженому, стратегічному вживанню низки тропів і фігур. Метою статті є визначення функціональності епітетних структур у оповіданні Ю. Фостер «Коли все закінчується, він ловить її», як засобу формування якісного світу художнього тексту.

Одним з основних естетичних принципів фентезі є умовність, яка сприймається як даність, а епітетна структура виступає одним із центральних засобів його реалізації. Думка про те, що «епітетна структура актуалізує переносне значення словесних компонентів, тобто переводить озна-

чене поняття в умовну площину і робить це поняття унікальним, не схожим на будь-які інші» [4, 158] акцентує цю функціональну можливість епітетної структури. Умовність у контексті цього оповідання посилена особливостями хронотопу – дія відбувається у театрі, а предмет, виставлений на сцені, на думку О. Борисова, стає символом, як і актор, який здійснює символічні дії з предметом або вступає у взаємодію з іншим актором» [2]. Саме переведення поняття в умовну площину визначає специфіку вживання епітетних структур в описі завершення танцю Аїси та Балежа: «**The silent music ended. Aisa curtsied. Balege bowed. The illusory audience applauded. The phantom curtain came down**» [7]. Якщо вилучити з тексту виділені характеристики, він стає констатацією послідовності дій по завершенню балету. Послідовне вживання епітетних структур одночасно розкриває ілюзорність оточення і реальність цієї ілюзії для танцівників.

Тематика оповідання визначає численні якісні означення руху. Їхня природа також специфічна, оскільки дії на сцені характеризуються посиленою умовністю [1, 24]. На початку оповідання описано, як Аїса танцює дует сама: «arms circling her body like gently folded wings» [7], «a flurry of athletic spins and intricate footwork, dizzying and exhilarating» [7], «head dramatically bowed in supplication» [7]. У цих характеристиках визначені центральні якості її рухів – краса, плавність, сила, майстерність, драматичність, емоційність. Рухи її партнера характеризуються як доповнення і основа її танцю – «a lithe frame» [7], «the inverted complement of her movements» [7]. Успіх їх дуету базується на тому, що Балеж робить все, щоб її танець був досконалим: «his virtuoso utterly focused on making her scintillate» [7], і саме тому їх рухи у дуеті описані природно злагодженими «the matched beat of two bodies moving in seamless fluidity» [7]. Вони танцюють останню сцену балету, яка увиразнена епітетною структурою «frenzied last dance of tragedy undone, hope restored, rebirth» [7]. Ця ланцюжкова епітетна структура має складну організацію з означеннями-прикметниками, які характеризують емоційність танцю, перед означуваним і означеннями-іменниками, які визначають сюжет, у постпозиції. Це дає змогу коротко і містко акцентувати ключові якості танцю.

На завершення, Аїса повинна здійснити небезпечний стрибок у руки партнера «a sprinting leap, with Aisa flinging herself into the air just above the audience-glorious and triumphant at the apex of thunderous bars of music» [7]. У характеристиці вжиті абсолютні прикметники, які виражають найвищу міру якості, що наряду з їх постпозиційним розміщенням надає епітетній структурі емфатичності. У описі парного виконання танцю, стрибок описується як «a feat of athleticism and absolute trust» [7], тобто одної майстерності недостатньо, необхідна довіра до партнера. У епітетній структурі «a dead run to the end of the stage» [7] традиційна метафора набуває у контексті оповідання численних смислів (не лише відчайдушного бігу, але й бігу до смерті, коли Аїса просить її не ловити, і бігу вже мертвої танцівниці, яку Балеж завжди ловить). Сам стрибок є досконалою миттю «the moment stretching to infinity, suspended in the limbo space between earth and weightless freedom» [7], тому при першому танці з мертвим Балежем Аїса не дає себе зловити і помирає, оскільки ідеальність цього моменту різко контрастує з її буднями: «Scrabbling with an old man for a crust of bread in the gutter, the brittle crunch of a cockroach between her teeth» [7]. У оповіданні потворні сторони буття після початку чуми окреслені окремими яскравими деталями, що дає змогу акцентувати образи танцю.

Колористика оповідання здебільшого знаходиться у чорно-білому спектрі з означеннями світла і тіні. Єдиним включенням у характеристику основного кольору є спогади Аїси про падіння «splattered bursts of crimson across faded posters in the sunlight» [7] – це колір її крові, символ втраченого життя. Це єдина подія оповідання, яка описується при світлі сонця. Таке протиставлення світла сонця і пурпурового з світлом місяця й свічки і чорно-білої палітри визначає протиставлення живого і неживого. Цитована епітетна структура є визначальною миттю в описі розуміння Аїсою того, що вона зомбі, і хоча це осяяння приходить до танцівниці кожної ночі на сцені, для неї воно є унікальною миттю зіткнення з реальністю свого стану, своєї смерті.

Відштовхуючись від цього контрапункту розглянемо низку епітетних структур в описі костюму Аїси, яким розпочинається оповідання. Воно вже містить ознаки її стану, чого сама балерина не усвідомлює: «he dingy skirt with its hem all ragged, once purest white and fine» [7], «her shoes, almost fallen to pieces, the toes cracked and painstakingly re-wrapped with hoarded strips of linen» [7]. Вона протиставляє свої становища до і після початку «the death plague» [7]: «premier soloist» [7] тепер танцює наодинці у «this most ruinous of venues» [7]. Тобто від верхівки культурного життя вона переміщується у зруйнований і забутий театр. Така зміна становища не спричиняє відвернення від танцю.

З усвідомленням того, що вона зомбі, переосмислення набуває нової глибини: «Aisa lifted her hands to her face, noted the dead flatness of her skin, the black, broken nails. She listened to the still-quiet in her chest where her heart should beat, inhaled the scent of rotting flesh, her own. Her once fine dress, not just ragged and grimy, but grave-worn with filth and gore» [7]. Спочатку Аїса бачить нові риси своїх рук, потім чує тишу в грудях (зауважимо, характеризується не відсутність серцебиття, а нова набута якість), відчуває запах тліну своєї плоті. Завершальним кроком є

розуміння стану плаття, яке є частиною її як танцівниці. Ця виділена у відокремлену синтаксичну одиницю епітетна структура емпатична завдяки позиціонуванню і залученню інверсії. Перша частина характеристики «*Her once fine dress*» є найменш підкресленою, хоч символізує найкращий стан речей до чуми; частина «*dress, not just ragged and grimy*» вказує на ту сходинку її самоусвідомлення, яке увиразнене на початку оповідання, що досягається вживанням повторюваного означення «*ragged*» у комбінації з синонімічним наближенням «*dingy*» і «*grimy*». Підкреслимо, що у первинній характеристиці більш емпатичною завдяки інверсії вживанню найвищого ступеня порівняння була характеристика білої спідниці, тобто стану до чуми. Це зміщення вказує на якісні зміни у ставленні Аіси до світу і себе. Фінальна частина опису спідниці «*but grave-worn with filth and gore*» є акцентованою позиційно й логічно. Означення виражені складним дієприкметником, який вказує на те, що спідниця (а, відповідно, й Аіса) була похована, і двома іменниками, які дають характеристиці субстантивності, пластичності образу. Обидва іменника виражають крайній стан бруду. Поступова зміна і нарощення характеристик призводять до ускладнення якісного світу оповідання, надання раніше вжитим структурам нових смислів. Така поступова інтенсифікація характеристик в епітетній структурі притаманна тексту оповідання в цілому.

Оскільки колористика оповідання за виключенням розглянутого вище включення червоного чорно-біла, доцільно розглядати її в аспекті нерозривного зв'язку світла і кольору [5]. Характеристикою світу поза сценою є «*the empty blackness of the absent audience*» [7]. Цей образ занепаду культури більш акцентований, ніж характеристика мертвої плоті зомбі «*pale flesh transposed with gray*» [7], тобто духовна смерть маркована більш страшно, ніж фізична.

Образ занепаду культури формується також низкою характеристик руйнації театру на початку оповідання: «*the rent beams of the ancient roof*» [7], «*the worn and warped floorboards, the tattered curtains, the mildew-ridden walls*» [7]. У кінці характеристика театру з численними повторами «*the cracked and rent ceiling of the dilapidated theater*» [7] лише дозволяє місяцю дивитись на танець, увиразнює нові якості місця існування мистецтва.

Жахливість духовної смерті акцентується послідовністю епітетних структур у завершальній частині оповідання, де містяться роздуми про минулість розквіту танцівника: «*a short season of glory, if they were lucky*» [7]. Аіса до початку чуми досягла слави «*lucky, very lucky*» [7]. Прихід чуми позначений зникненням удачі, а її новий стан розглядається як «*a new kind of luck*» [7], тобто відродження культурних цінностей у новій якості, позбавленій минулості життя «*An eternal reperformance*» [7]. Аіса і Балеж є останніми носіями балетного мистецтва в оповіданні, тому вони танцюють нескінченно, не даючи йому згаснути.

В оповіданні одинока свічка, при якій танцює Аіса є її «двійником». Запалена свічка за Дж. Цірлотом, символізує «індивідуалізоване світло, і відповідно життя індивіда на противагу космічному чи універсальному життю» [6, 38]. На думку О. Вовка, символіку свічки неможливо уніфікувати, оскільки вона значною мірою залежить від того, що вона освітлює, тому до символіки життя і духовного світла, доречно додати джерело натхнення [3, 489-491]. На початку оповідання танець Аіси освітлює поєднання світла свічки й місяця: «*A single candle to aid the dirty sheen of the moon through the rent beams of the ancient roof*» [7], але місячне світло «брудне». Це, вірогідно, пов'язано з тим, що місяць належить світу після появи зомбі. Така думка підтверджується вживанням слова «*sheen*» в характеристиці очей Балежа, який є єдиним описаним зомбі. Цей образ обрамлює оповідання, оскільки у фінальному абзаці він знову присутній: «*The tarnished moon*» [7]. Нечистий місяць виступає єдиним глядачем вічного танцю. На відміну від цього, світло свічки чисте. Освітлений свічкою круг є прихистком Аіси, де вона відчувається більш безпечно. У розповіді Балежа про те, як він знайшов Аісу, виокремимо епітетну структуру «*the light of your candle*» [7]. Вона має багатогранне значення – по-перше, його притягує видиме «чисте» світло, а по-друге, вона є символом життя і таланту Аіси, по-третє – почуттів Балежа. Одинока палаюча свічка символізує скороминущість її життя (вона помирає цієї ночі), натхнення танцівниці, яка залишилась вірною мистецтву, і любов Балежа, яка примушує його згадати ким він був, повертає йому самосвідомість. Зустріч Аіси і Балежа також містить символічний поділ світу на освітлений свічкою круг Аіси і темряву поза ним: «*Balege stepped into the lighter circle of shadows contained by her candle. She saw what the greater darkness had hidden...*» [7]. Балеж, який приєднується до неї, також пов'язаний з цією символічною свічкою, оскільки на відміну від інших жертв чуми, він має пам'ять і свідомість.

Аіса впізнає Балежа у темряві за рухами – «*a smooth, sparse gesture*» [7], «*that step, that familiar sweep of arm*» [7]. Епітетні структури акцентують впізнаваність рухів, звичність. Його візуальна характеристика запропонована потім «*the fogged sheen of his eyes, the gray pallor of his flesh, and beneath the sweet scent of rose water he favored, the taint of decay*» [7]. Ця низка епітетних структур не розкриває портрету танцівника, який не деталізований в оповіданні, як і зовнішність Аіси. Відсутність таких характеристик акцентує те, що в оповіданні важливі їх рухи, оскільки вони танцівники, і зміни, які вказують на те, що вони зомбі. У поєднанні є безіменністю

театру «this nameless ghost of a theater» [7] посилюється якість повсюдності, незалежності від простору і часу, універсальності.

Функціональність епітетних структур у художній організації оповідання широка. Епітетні повтори формують обрамлення оповідання, виконують роль зв'язних компонентів між образами. Увираження потворних якостей світу після чуми зомбі здійснюється шляхом введення ретельно дібраних окремих деталей, тоді як образи Аіси, Балежа, театру, танцю окреслені різносторонньо й динамічно. Відсутність портретних описів персонажів, як і відсутність розлогих описів світу після чуми, сприяє поетизації танцю у новій якості, який, тим не менш, залишається частиною культурної спадщини.

Список використаних джерел

1. Алесенкова В. Н. Символ как выразительное средство в театральной практике рубежа XX-XXI веков : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 / Алесенкова Виктория Николаевна; [Место защиты: Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова]. – 27 с.
2. Борисов О. С. Философия театра. Организация сценического пространства как результат психопространственной интеграции / О. С. Борисов // Новые концепции театра и их практическое воплощение на рубежах веков. – СПб: СПбГАТИ, 2011. – С. 37-42.
3. Вовк О.В. Энциклопедия знаков и символов / О.В. Вовк. – М. : Вече, 2006. – 528 с. (489-491)
4. Волковинський О. Поетика епітета: монографія / Олександр Волковинський. – Кам'янець-Подільський: Сисин О. В., 2011. – 350 с.
5. Мишенькина Е. В. Национально-специфическая характеристика концепта «свет-цвет» в русской и английской лингвокультурной картине мира: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.19 «Теория языка» / Мишенькина Елена Владимировна; Ярослав. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского. – Ярославль, 2006. – 23 с.
6. Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols / Juan E. Cirlot. – New York: Philosophical Library, 1962. – 419 p.
7. Foster E. When it Ends, He Catches Her / Eugie Foster // Daily Science Fiction, 2014. – Available at: <http://dailysciencefiction.com/fantasy/fairy-tales/eugie-foster/when-it-ends-he-catches-her>.
8. Sanford J. Remembering Eugie Foster / Jason Sanford // Locus Magazine. Baltimore: Emily J. Hunter, 2014.
9. When It Ends, He Catches Her. Weird short story by Eugie Foster // Reisswolf. – 16. April 2015. – Available at: <https://reisswolf.wordpress.com/2015/04/16/when-it-ends-he-catches-her--2014--weird-short-story-by-eugie-foster/>

Анотація. У статті розглянуті особливості якісного світу оповідання Ю. Фостер «Коли все закінчується, він ловить її». Пластичність характеристик руху визначена тематикою оповідання, як і численні описи руйнації театру, яка переосмислюється від занепаду культури до нової якості її існування. У тексті оповідання значну роль відіграють епітетні повтори, які дають змогу простежити динаміку станів персонажів.

Ключові слова: епітетна структура, оповідання, повтор, колористика, Ю. Фостер.

Summary. This article focuses on the qualities inherent to the universe of the short story «When it Ends, He Catches Her» by Eugie Foster. The use of epithet structures is elaborated on. The qualitative characteristics of Aisa's physical and emotional state changes are followed. The plasticity of movement features is determined by the theme of the short story, as are the numerous descriptions of theatre dilapidation, which is reinterpreted from cultural decline to a new quality of its existence. The descriptions of the dancers' movements contain ample epithet structures with complex organization, while the portraits of the characters are not provided. Epithet repetitions play their role in tracing the dynamics of the characters' emotional states and their self-images, and are part of the key features of the transitions between these stages. Such functioning of epithet structures ensures the solidity of the short story's universe, it is very important with fantasy. Conditionality in the text is reinforced through both the thematic connection to the theatre and its genre and imagery characteristics.

Epithet structures are an important part of emphasising that the death of culture is worse than the physical one. Both probably last bearers of ballet art are dead, but it does not prevent them from practicing the art, hence ensuring its survival – the quality of their dancing now is eternal despite the fact that only the moon is determined as their audience. The very complicity in dance is stressed to allow Aisa her temporary sanity and self-consciousness, while Balege's continuous sanity is attributed to his love to are and Aisa. The multifaceted characteristics of the image of the solitary burning candle are crucial in tracing these motifs.

Key words: epithet structure, short story, repetition, coloristics, Eugie Foster.

Отримано: 9.08.2015 р.

ЛІТЕРАТУРНІ ЖАНРИ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ЯНА ЩАСНОГО ГЕРБУРТА

Постановка проблеми. За свідченням історичних документів, Ян Щасний Гербурт був плідним політичним письменником, йому належать більшість творів періоду рокошу Зебжидовського (1606–1608). У цих творах автор чітко аналізує недоліки тогочасного політичного устрою Речі Посполитої, вказує на причини висловлення непокори королеві Сигізмунду III Вазі, детально описує етапи рокошу і заспокоєння в Речі Посполитій. Слід зазначити, що у своїх політичних творах Ян Щасний торкається низки проблем, які є актуальними і в наш час. Тому виникає необхідність донести політичні погляди Яна Щасного Гербурта до широкого українського загалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Твори Яна Щасного Гербурта на політичну тему не викликали зацікавлення в українських літераторів, дослідників минувшини галицького краю. Як зазначає лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка Галина Пагутяк, навіть серед фахівців давньої української літератури ім'я Яна Щасного Гербурта практично невідоме.

Серед польських літераторів політичній тематиці творчості Гербурта увагу приділили Л. Щербицька у творі «Jan Szczesny Herburt – zarys monografii», А. Бруцкнер – «Studia nad literaturą wieku XVII», В. Добровольська – «Młodość Jerzego i Krzysztofa Zbaraskich», М. Вишневецький – «Historia literatury polskiej» та Я. Крупинський – «W sprawie pieciu pamfletów, przypisywanych J.S. Herburtowi». Але згадані науковці присвятили свої праці лише роздумам над проблематикою деяких політичних творів Яна Щасного Гербурта. Дослідження політичних творів літературної спадщини Яна Щасного стали можливими завдяки збірнику політичних творів періоду рокошу Зебжидовського Я. Чубека «Pisma polityczne z czasów rokoszu Zebrzydowskiego 1606–1608». Оскільки подана література не надавала достатньої інформації для досліджень, необхідно було розглянути додаткові літературні джерела для більш повного висвітлення теми.

Мета та цілі статті. Метою статті є увести в культурний обіг нове ім'я, визначити місце політичних творів Яна Щасного Гербурта у творчому доробку автора та світовій літературі. Це ім'я належить не тільки історії, а й літературі. З огляду на це, насамперед, розглянемо літературні твори політичного спрямування, в яких Ян Щасний висловлює свої політичні погляди, думки про недоліки тогочасного суспільного життя Речі Посполитої і способи його докорінних змін.

Невирішені раніше частини загальної проблеми. Творча спадщина Яна Щасного Гербурта практично не досліджувалась у науковій літературі, тому потребує більш ґрунтовного огляду. Аналіз політичних творів Яна Щасного Гербурта свідчить, що проблематика цих творів тотожна з проблемами сучасного українського суспільства.

Основна частина. Початок диференціації літератури та утворення окремих її видів у Європі відносять до XVI–XVII ст. Щодо політичної, а точніше масово-політичної, то вона виникла у Європі. Стосовно політичної тематики подано визначення громадсько-політичного видання: «Громадсько-політичне видання – це видання, що вміщує твори громадсько-політичної тематики [1, 4]. Г. Швецова-Водка вибудовує обґрунтовану позицію щодо недоліків цього визначення, водночас пропонує свій варіант: «Масове політичне видання – видання, призначене широкому колу громадськості з метою популяризації політичних ідей» [4, 436]. До теми політичної літератури звертається й дослідник І. Блохін. Він вважає, що текст є політичним, якщо відображає відносини між соціальними групами щодо здійснення влади. З часом у визначення політичної літератури було внесено зміни. У текстах публікацій усе більший вияв знаходять позиції різних соціальних груп. Публіцистика, таким чином, набуває функцій перетворення політики, установлення зв'язків між політичними інститутами й аудиторією [2, 290]. Основним завданням політичної публіцистики, на думку І. Блохіна, є надання суспільству теоретичної і практично корисної політичної інформації: «Головне, щоб характер інформації був політичною науково зваженою й обґрунтованою інтерпретацією. Таким чином, політика являє собою судження про політику й форму її буття» [2, 291]. Тут варто зазначити, що судження про політику в публіцистиці має на меті політичні зміни. Публіцистика в такому випадку виконує комунікативну функцію, поширюючи політичні знання і культуру. Отже, сьогодні визначення політичної літератури є актуальним питанням. Водночас потрібно врахувати досвід наукового пізнання про один із видів політичної літератури – політичну публіцистику.

Серед перших публіцистів називають й ім'я Яна Щасного Гербурта. Його перу приписують більшість політичних творів періоду рокошу Зебжидовського, про які йтиме мова у поданому дослідженні. Одним з найбільш відомих творів Я. Щ. Гербурта на політичну тематику у вказаний період є вірш «Австрійська практика», в якому автор насамперед піддає гострій критиці порядки та традиції, які встановилися на королівському дворі Сигізмунда Вазі:

Роздавання вакансій – то хитра затія,
Посади і почесті тринькають відверто [3, 470–471; 11, 126].

Автор висловлює невдоволення засиллям єзуїтів у польській державі:

В нас єзуїти судять нині і керують,

Чигають на овечки слабкуваті й хворі. [3, 470–471; 11, 126].

Ще з часів тісної співпраці великим коронним канцлером Яном Замоїським Ян Щасний Гербурт був гострим противником очевидного зближення короля Сигізмунда Вази з австрійським двором:

Його злить наша вільність, права і свободи.

Хоче Польщу обкрутити, як інші народи [3, 470–471; 11, 126].

Не оминає автор гострою критикою і польського короля Сигізмунда Вазу:

Вітчизно ти дорога! Вітчизно кохана.

Як королем-деспотом маєш бути покарана,

Не ганьба, кого в бою знищать супостати,

Краще вмерти на місці, ніж довго страждати [3, 470–471; 11, 126].

Продовженням згаданої у вірші тематики є твір Я. Щ. Гербурта «Зворотній лист, написаний від одного шляхтича до другого, в якому говорить, що не прибув на сеймик, що відбувся в Опатові 16 березня 1606 р. і в якому думку свою і дискусії різні додає».

У своєму зверненні автор насамперед промовляє, що всі учасники сейму в Опатові говорять: «Погано, погано діється, але ліків від цього зла для Речі Посполитої не знаходять і навіть не обдумують [6, 50]. Як і в інших творах, Ян Щасний Гербурт піддає гострій критиці короля: «Не дочекається того, щоб нас пов'язати. Присяги нам не дотримується і злою радою оточився. Біди нам і вітчизні нашої приносить [6, 53].

Автор стверджує, що в польському суспільстві немає справедливості, осудження криміналітету: «Звідки не почнемо, усюди погано схиляється до загибелі, повно лицемірства, зради, брехні» [6, 58].

Ян Щасний Гербурт рекомендує, «щоб зараз, на цьому сеймі обрали вісім депутатів з сенату і рицарства, які мали б добру репутацію. Король і Річ Посполита повинні дати їм відповідні повноваження. Це було б компромісом між Річчю Посполитою і королем, можливістю думати про Річ Посполиту, про її оборону, залікувати її інші дефекти, образи. Але король і Річ Посполита повинні зобов'язатися, що те, що постановлено, ніхто не порушить» [6, 63]. Ян Щасний робить висновок, що «в тих скажених наших часах, коли ця руїна почала показуватись, збудив Пан Бог деяких сенаторів, людей чесних, побожних, які присягли Речі Посполитій, скликали з'їзд під Стенжицею, бажаючи виправити все добре і ґрунтовно. Ідемо до них, допоможемо їм добром» [6, 66].

Особливо гостро автор піддає критиці правління Сигізмунда Вази у творі «Сумління говорить». Насамперед автор піддає гострій критиці методи правління короля Сигізмунда Вази:

Волає земля і небо на твої злі справи,

Не живеш по-королівськи, у святій побожності. [5, 12–34].

Як і в інших творах, Ян Щасний Гербурт піддає різкій критиці зближення Сигізмунда Вази з австрійським двором

В дім наших ворогів по-дружньому їхали,

Свіжі клопоти з ними здобули [5, 12–24].

Автор вважає, що краще було б ці мізерні кошти надати на оборону сусідських і братерських районів, які татарин завоював шаблею, вогнем.

Ян Щасний висловлює також невдоволення релігійним засиллям Риму на теренах Речі Посполитої:

Що тут має легат робити? Нехай до Риму їде,

Нехай вогню не додає нашій біді великій [5, 12–24].

У творі «Ехо про рокош» автор у гострій формі висловлюється проти двох противників рокошу – познанського воєводи Героніма Гостомського і великого коронного маршалка Сигізмунда Мишковського [5, 88–89].

Твір Я. Щ. Гербурта «Промова до панів сенаторів» переповнений гострою критикою зрадників рокошу. Згадка у творі про Віслицю вже в минулому часі, трактування «краківського пана» Януша Острозького як зрадника рокошової справи, а перш за все гострий і навіть образливий тон, в якому автор відзивається про противників рокошу, – все це свідчить про те, що це вже кінець вересня 1606 р., коли обидві сторони поривають усі нитки до мирного порозуміння.

У творі автор в гострому образливому тоні звертається до краківського каштеляна Януша Острозького: «Обдурив вітчизну, зрадив свою чесноту, знищив доброчесність, славну роботу своїх

предків»; до брацлавського воєводи Збаразького і його синів: «Гарно поступив з нами, повен будучи облуди, хитрості»; до львівського пана Жолкевського: «А така млинська мірка багата, багато людей псує, зі слави, чесноти, доброти рада отже підла»; до серадзького воєводи Конєцпольського: «Даремно йому догоджати. Хто чесний, справ жодних не май з такими» [5, 106–114].

Твір Яна Щасного Гербурта «Плани на майбутнє щодо відновлення миру і спокою в Королівстві Польському» вважався найвідомішим в Польщі чи навіть в Європі антиєзуїтським памфлетом. Метою твору було висловлення потреби повного вигнання єзуїтів з Польщі, тоді як 26-й артикул задовольнявся частковим і умовним їх відстороненням.

Найцікавішим для автора є такий екскурс: «Насправді, якщо єзуїти відмовлялися від піклування двірськими політичними справами, тоді чому власне в цей час своє відсторонення від двору вважають за таку тяжку кривду, що цей факт до семи кар зараховують, які їм політики несправедливо визначають» [8, 191].

Автор робить висновок про необхідність відлучення їх з двору для оздоровлення політики держави. У цілому творі проблема перебування єзуїтів при дворі є для Яна Щасного Гербурта однією з найважливіших. Автор радить після вигнання ордену передати частину проєзуїтського фонду з єзуїтських маєтків на закладання дому військових інвалідів: «З того, що залишиться, нехай виникнуть соціальні заклади для використання тими, які для Речі Посполитої у війнах дієво відзначились і є або ослаблені ранами, або похилого віку і не можуть більше нести тягот військової служби» [8, 198].

В інших розділах твору автор радить, щоб головний проєзуїтський фонд віддали краківській академії.

У творі «Цензура сеймових конституцій одним послам» мова йде про конституції сейму 1607 р., який закінчився 20 червня. Насамперед автор стверджує, що бачить в сеймових конституціях численні зміни і різні варіанти, зауважує, що опущено велику кількість добрих і потрібних речей, розміщено шкідливі пункти. У всіх цих конституціях нагороджено чимало речей, які деяким приватним особам корисні, а Речі Посполитій шкідливі, шляхетським вільностям завдають шкоди. Іншим різновидом конституцій є ті, які прийняті в інтересах деяких воєводств і земель. Такого ґатунку є конституція про українські міста, які, незважаючи на давній звичай, піддані під юрисдикцію старост. Третім видом конституцій є такі, які прийнято для задоволення інтересів всіх верств населення.

У наступному розділі Ян Щасний Гербурт стисло дає свою оцінку прийнятим конституціям [7, 307–319].

У цілому Ян Щасний Гербурт негативно оцінює прийняті конституції, оскільки вони можуть призвести до занепаду Речі Посполитої та обмеження шляхетських вільностей.

Твір «Причини відмови в послухові Сигізмундові, шведському королевичу, року Божого 1607» показує, що відмова в послухові проявлена польським рицарством під Варшавою [10, 497–502].

Під час засідання польського сейму у Варшаві Ян Щасний Гербурт зачитав підготовлену декларацію, в якій говориться, що «немає важливішої мети, як піклуватися про вітчизну. А польське рицарство, як добрі сини, щиро, чесно і правдиво служило вітчизні» [10, 497–502]. Польським королям давно не давали спокою вільності польських шляхтичів, відомі такі методи: насильницьке панування, зведення одних з іншими. Але Річ Посполита безупинно забирає з-під влади короля свої і свого народу права. Це найяскравіше можна побачити в двох речах: насамперед в обороні, а потім в справедливості.

Автор заявляє: «Тож чому ми, будучи вільним народом, не можемо повстати або зібратися разом?» [10, 501]. Важливою тезою твору є той факт, «що ніколи від австрійського дому Польща і її королі не були вільні. Але, з іншого боку, шляхетський стан до цього ніколи не допустить і взагалі чинитиме спротив» [10, 501].

Автор робить висновок, що «якби не рокош, вимушені вони були б по-моравськи та австрійськи говорити» [10, 502].

Твір Я. Щ. Гербурта «Стріла, яку Корона Польська смертельна вже матір, зі свого тяжкого ув'язнення, до своїх дітей рицарського стану випустила» написано у формі звертання матері-вітчизні до «мужніх і бойових рицарів, відомих і улюблених синів, яких колись у вільності породила, первородних синів, які є міцністю і грудьми свого народу, на мужність яких завжди мусив оглядатися сторонній ворог» [6, 75–82].

Матір-вітчизна просить своїх синів послухати те, на що перед ними сьогодні поскаржиться, «нещасна, яка гірко плаче, ображена, осоромлена, закривавлена і смертельно вбита, неволею стиснута матір» [6, 75–82].

Саме останнього та зі всіх найпотужнішого удару матері нанесли ті факти, що від неї відірвали первородних синів. Матір-вітчизна звертається до своїх синів: «Поклоніться, дітки

мої, Богу, зверніться до здорового розуму, відречіться від тієї жадібності. Станьте в ряд з тими предками вашими, які більше в славі і чесності, ніж в золоті, кохалися» [10, 75–82]. Вітчизна робить висновок, «що вони (діти) самі є причиною цього останнього занепаду і жалісної загибелі». Матір-вітчизна просить своїх синів: «Якщо є у вас частка здорового і доброго глузду, чоловіча хоробрість, залишки від стародавньої чесної статевої, збережіть ще цілісність і славу свого народу, яку я для вас аж до сьогодні дотримала» [10, 75–82].

У творі «Війна Чуприни з Бородою» рокош освітлено гумором і перетворено на жарт. Чуприною є, очевидно, Зебжидовський, Борода–Сигізмунд Ваза. Історія рокошу доведена до битви під Гужевим 5 липня 1607 р.

Прелюдією до загальнонаціонального повстання, бунту опозиційної шляхти став сейм у Варшаві:

Важко обидвом думати щодо цього,

Бо одна до іншої не мають віри [5, 284–287].

Поруч з Варшавою в Стенжиці було скликано загальношляхетський з'їзд:

Незабаром затрублять, я під Стенжицею!

Оскільки там усі уклали з гнівом.

Що з Бородою іти не зі сльозою, лише беззаконням [5, 284–287].

Коли в ході Варшавського сейму польський король відмовився задовільнити вимоги польської шляхти, Стенжицький з'їзд ухвалив скликати черговий загальношляхетський з'їзд у Любліні:

І з цим люблінські поля покрие

Сарана знову голени шиї,

А Борода, сидючи в кімнаті, сердега,

І думає тихо, масуючи підборіддя,

Ніби знайти тій війні то є засіб [5, 284–287].

Люблінський з'їзд закликав короля прибути на черговий з'їзд шляхти в Сандомирі, але король відхилив вимоги:

Але тим союзом голови нехтують,

Надаючи собі місце під Сандомиром [5, 284–287].

Невелику частину непримиренної шляхти без труднощів розігнало кварцяне військо в жовтні 1606 р.:

Аж під Янівцем пороми не прийшли,

А коли їх гетьман берегом зруйнував,

Не довели наполегливістю, до чого швидко йшли [5, 284–287].

Наступило часткове затишся в опозиційному русі:

Втім зима прийшла, а кришталевий

Зігнав до хат голі голови народу [5, 284–287].

Але опозиційний рокошовий рух було відновлено наступного року:

Але вже теплі вітри віють:

Чуприна збройні загони суворі збирає з надією,

Щасливу собі перемогу заслужить [5, 284–287].

Коли сейм у Варшаві 1607 р. не задовільнив домагань суспільства, сеймова опозиція приєдналася до рокошу:

Борода там на сейм прийшов спокійно,

Не хоче Чуприна кінцевої згоди [5, 284–287].

Рокош закінчився битвою під Гужевим, після якої:

Чуприна, коли намітить собі

Чекаючи на те, аби на стороні

Виглядати Бороду, забрати корону [5, 284–287].

Та обставина, що окрім друкованих творів, збереглась принаймні частина копій творів Гербурта, свідчить про те, що «Пункти, подані від його милості пана Яна Щасного Гербурта 1608 р. в Кракові», довго переходили з рук в руки, згодом, можливо, навіть за основу взято друкований текст, бачимо, що видавець вводив правки з рукописів, де в цьому була потреба. Всі рукописи згадують про ув'язнення, що також, безперечно, впливає зі змісту твору.

У творі Ян Щасний Гербурт у формі поради звертається до людей, яким відома суспільна ситуація і які визнають слушність поданих пунктів [7, 430–435].

Ян Щасний Гербурт впевнений, що тільки «доброзичливість його милості короля ці заворушення може заспокоїти. А чим більше доброзичливості, тим певніше заспокоєння. Якщо б його милість король був джерелом доброзичливості, був би також, напевно, джерелом тривалого заспокоєння» [7, 430–435].

Насамкінець автор висловлює думку, що його «ув'язнення, напевно, жодної користі для індивідуума не дає і може послужити причиною до сьогоднішніх заворушень. Людей, які не приєдналися до тих заворушень, це ув'язнення може побудити до цього» [7, 430–435].

Твір «Ян Щасний Гербурт, вільний від ув'язнення, на варшавському сеймі 1609 р.» написано, очевидно, після завершення Варшавського сейму 1609 р., який ввійшов в історію як епілог рокошу і призвів до заспокоєння шляхетських мас Речі Посполитої. Як пише автор, в ході сейму польський король Сигізмунд Ваза сповістив, що з огляду на великі і важливі, а також термінові для Речі Посполитої потреби, для розгляду нижче описаних справ скликав сейм до Варшави з метою доброго та безпечного існування Речі Посполитої за спільною згодою всіх сторін – як панів духовних і світських, так і земських послів обидвох народів. Сейм постановив:

У минулих заворушеннях в державі деякі (а саме дві) відомі особи проявили особливу неповагу і видавали дошкульні листи, що для Речі Посполитої шкідливо. Проявляючи через це бажання ліквідувати всі причини, які б порушували суспільний мир і слугували розпалюванням подальшої ворожнечі, позбавляємо їх суспільної поваги. Листи ті скасовуємо і знищуємо, щоб нічиєму існуванню не шкодили і в майбутньому видані не були [9, 850–853].

Висновки. Поданий матеріал, безперечно, свідчить, що Ян Щасний Гербурт за рокошу Зебжидовського 1606–1608 рр. випустив у світ цілу низку гострих віршованих і прозових рукописних памфлетів антикоролівського і антиезуїтського спрямування і у Вавельській в'язниці Кракова не перестав наполегливо працювати над новими скриптами. В ув'язненні написав кілька розширених творів, якими і сьогодні зацікавляться шанувальники давньої літератури. Його перу належить найвідоміший в Європі антиезуїтський памфлет «Плани на майбутнє щодо відновлення миру і спокою в Королівстві Польському». Про вплив творчості Яна Щасного на тогочасне суспільно-політичне життя Речі Посполитої свідчить той факт, що ухвалою сейму 1609 р. прийнято рішення про ліквідацію його творів, щоб нічиєму існуванню не шкодили і в майбутньому видані не були.

У своїх творах Ян Щасний Гербурт гостро критикує такі пороки суспільного життя держави, як слабкість королівської влади, відсутність надійної оборони українських земель, втручання в релігійне і суспільне життя іноземних держав, несправедливість судів, процвітанню корупції тощо. Як бачимо, проблематика політичних творів літературної спадщини Яна Щасного Гербурта тотожна з проблематикою сьогодення українського суспільства. Тому подана стаття є поштовхом для істориків і літераторів до більш досконалого вивчення літературної творчості Яна Щасного Гербурта.

Список використаних джерел

1. ДСТУ 3017–95. Видання. Основні види : Терміни та визначення [Текст] : вид. офіц. – К. : Держстандарт України, 1995. – 48 с.
2. Журналистика в мире политики. Исследовательские подходы и практика участия [ред.-сост. С. Г. Коркосенко]. – СПб. : Изд-во Михайлова В. А. – 2004. – 448.
3. Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу та Бароко XV–XVIII століть [Текст] : літ.-худож. вид. В 4 кн. Кн. 1. Література епохи ренесансу (друга половина XV–XVI століття). Література раннього бароко (80-ті роки XVI століття – 1632 рік) / упорядкув.: В. Шевчук, В. Яременко. – К. : Аконіт, 2006. – 800 с.
4. Швецова-Водка Г. Н. Общая теория документа и книги [Текст] : учеб. пособ. /Г. Н. Швецова-Водка. – М. : Рыбыри, К. : Знання, 2009. – 487 с.
5. Czubek J. Pista polityczne z czasow rokосу Zebrzydowskiego 1606-1608.Tom I. Poezya rokoczowa. Krakow.1916. – 1125 s.
6. Czubek J. Pista polityczne z czasow rokосу Zebrzydowskiego 1606-1608.Tom II. Proza. Krakow.1918. – 1045 s.
7. Czubek j Pista polityczne z czasow rokосу Zebrzydowskiego 1606-1608.Tom III. Proza. Krakow.1918. – 945 s.
8. Dobrowolska W. Mlodosc Jerzego i Krzysztofa Zbaraskich. Rocznik Przemyski.Tom VIII. Za rok 1926-1927. – 450 s.
9. Rukopis Biblioteka Czartorsykich. Nr.1577. – 1450 s.
10. Schmitt H. Rokosz Zebrzydowskiego. Dzień. Lit.Lwow.1858 – 620 s.
11. Wiszniewski M. Historia literatury Polskiej. Tom VII. Krakow, 1845 – 520 s.

Анотація. У статті розглянуто політичні твори Яна Щасного Гербурта, написані як в період рокошу Зебжидовського, так і згодом під час ув'язнення в Краківській в'язниці. Як зазначають історичні джерела, він був плідним політичним письменником. Йому належить більшість творів періоду рокошу. У рукописах з XVII ст. знаходимо численну кількість творів Гербурта:

промов, листів і віршів. Акцентовано увагу на визначенні політичних поглядів, думок Яна Щасного щодо причин рокошу, його перебігу і заспокоєння Речі Посполитої. У цьому аспекті важливим є його твір «Плани на майбутнє щодо відновлення миру і спокою в Королівстві Польському».

Проаналізовано вплив політичних літературних творів Яна Щасного Гербурта на тогочасну суспільно-політичну ситуацію в Речі Посполитій. Про значимість цього впливу свідчать рішення Варшавського сейму 1609 р., де записано, що твори Яна Щасного Гербурта необхідно скасувати і знищити, щоб вони не зашкодили нічому існуванню та не могли бути виданими в майбутньому.

Ключові слова: Ян Щасний Гербурт, політичні твори, рокош Зебжидовського, публіцистика, поезія, проза.

Summary. In the article the political works of Jan Szczyński Herbut written in the period of Zebrzydowski Rebellion and later during the custody in Krakow prison is considered. According to the historical sources, he was a prolific political writer. To him belong most of the works of Rebellion period. In the manuscripts of the XVII century we can find numerous works of Herbut: speeches, letters and poems. In these works the author clearly analyzes the shortcomings of contemporary political Polish-Lithuanian Commonwealth, indicating the reasons expression of defiance of King Sigismund III Vasa. Jan Szczyński Herbut has published a number of poetry and prose acute handwritten pamphlets against the royal and against Jesuit direction, which today interested in ancient literature fans. Attention is paid to identifying of political views, thoughts of Jan Szczyński about reasons of Rebellion period, its course and calm of the Polish-Lithuanian Commonwealth. After this his works is really important "Restoration of peace in the Polish Kingdom, future plans". The study of the literary heritage of political works of Jan Szczyński made possible by the collection of political writings in the period of rokosh Zebrzydovsky J. Chubek. At the same time to take into account the experience of scientific knowledge about each type of political literature – political journalism. One of the first journalists called the name of Jan Szczyński Herbut.

The influence of political literary works of Jan Szczyński Herbut on that time socio-political situation in the Polish-Lithuanian Commonwealth is analyzed. The importance of this effect suggests the decision of the Die in Warsaw on 1609, in which says that the works of Jan Szczyński Herbut need to be canceled and destroyed, for reason they couldn't be harmed to anyone existence and couldn't be published in the future. It should be noted that in his political writings Jan Szczyński affects a number of issues that are relevant in our time. The name of Jan Szczyński Herbut belongs not only to history but also to literature.

Key words: Jan Szczyński Herbut, political works, Zebrzydowski Rebellion, non-fiction, poetry, prose.

Отримано: 11.08.2015 р.

УДК 811.111 [22+37] (045)

Чернікова О.І.

ТЕМПОРАЛЬНІ РІЗНОВИДИ ТА ШЛЯХИ РОЗПОВСЮДЖЕННЯ МЕМА: ВІД МИНУЛОГО ДО СУЧАСНОСТІ

Завдяки тому, що у наш час інформація поширюється миттєво, а доступ до неї можливий з будь-якої точки у світі, все більш нагальними стають дослідження, присвячені засобам та шляхам розповсюдження інформації. Тому варто звернути увагу на таку одиницю інформації, як мем – інформаційний реплікатор, що завдяки сучасним можливостям Інтернету здатний відтворюватись необмежено.

Актуальність дослідження феномена мема зумовлена, насамперед, його унікальними властивостями: сучасний мем (на відміну від мемів, що виникли до ери Інтернету) має дуже короткий «період напіврозпаду» – виникає миттєво, трансформується за лічені дні (деколи – години) і так само швидко втрачає популярність. Існують численні спроби визначення мема, його аналізу, класифікації у семіотиці, когнітивній та прагма-лінгвістиці, культурології, антропології, психології [6; 9; 10; 11]. На жаль, стан вивчення мема залишається спорадичним як в українській, так і в пострадянській науці [5], на відміну від сучасних європейських та американських досліджень [6; 7]. Ті пострадянські публікації, що присвячені цьому феномену або згадують його, здебільшого торкаються лише сучасного інтернет-мема і його вербально-візуальних проявів, зосереджуючись на соціологічних або прагматичних аспектах [1; 2; 3]. Ставлення як вітчизняних [1; 5], так і за-

рубіжних [6; 7] учених до цього явища неоднозначне, передусім, через його швидкоплинність та здатність необмежено відтворюватися. Слід зауважити, що з суто лінгвістичного погляду мему розглядаються вкрай рідко: найчастіше науковий інтерес дослідників спрямований на розгляд їх у когнітивному або культурологічному аспектах.

Поняття мема з'явилося ще в минулому столітті, а точніше, у 1976 році, у праці Річарда Докінза «Егоїстичний ген» [8]. Хоча згадана робота була присвячена, скоріше, біологічним наукам, поняття «мем» (за аналогією з геном) увійшло в науковий обіг західної культурології та семіотики. Проте ще задовго до того, як термін «мем» почав уживатися в науковому середовищі, дослідники звертали увагу на те, як саме поширюється інформація, як вона переходить від одної людини до іншої [5].

Насамперед слід зауважити, що у цьому дослідженні поняття мема не обмежується звуковим тлумаченням цього явища як «смішних малюнків» з приписаними фразами, які пересилаються заради гумору. Тут поняття «мем» засновано на визначеннях попередніх і сучасних семіологів, де стверджується, що мемом може бути буквально будь-яка одиниця інформації – головне, щоб вона мала високу місткість і розповсюджувалася від людини до людини.

За словниковим визначенням мем – це «ідея, поведінка, стиль або узус/звичай, що передається від людини до людини в межах культури [тут і далі переклад наш. – О.Ч.]» [13]. За Р. Докінзом, автором терміна, мем – це культурна інформація, яка спроможна передаватися іншим людям шляхом мімікрії або копіювання. «Як приклад мема можна назвати мелодії, ідеї, влучні вислови, моду [...]; мему розмножуються, переходячи від мозку до мозку шляхом [...] імітації» [8, с. 192].

Детальні критерії визначення і властивості явища мема, а також його попередню класифікацію сформульовано в попередніх розвідках, присвячених дослідженню мемів у лінгвістичному аспекті [4]. Для цього дослідження важливі такі *критерії*: мем не обмежений у часі, тобто під визначення мема підпадає як сучасний демотиватор або влучна фраза, так і цитати відомих людей, ідіоми тощо; мем несе в собі більше інформації, ніж можна побачити на поверхні (він «посилається» на цілу ситуацію, сума його слів не дорівнює його значенню); з часом семантичне та етимологічне наповнення мема трансформується, а залишається лише форма й ситуативне значення; форма мема фіксована, але може підлягати ситуативній трансформації (на зразок порушення фразеологізму).

У цьому дослідженні в якості матеріалу розглядаються *вербальні* мему [4], тобто ті, що мають словесне вираження, на відміну від візуальних та аудіальних, які несуть відповідний образ, але не пов'язані з мовленням. Матеріал дослідження відібраний з тематичних сайтів та словників.

Отже, зважаючи на необмеженість мема у часі, можна передусім розподілити мему на ті, що виникли *до ери Інтернету* і *після* неї (Рис.1). Такий розподіл обумовлений тим, що з появою Інтернету сутність та прояви мемів у культурі набули абсолютно нового вигляду, а швидкість їх розповсюдження зросла у геометричній прогресії.

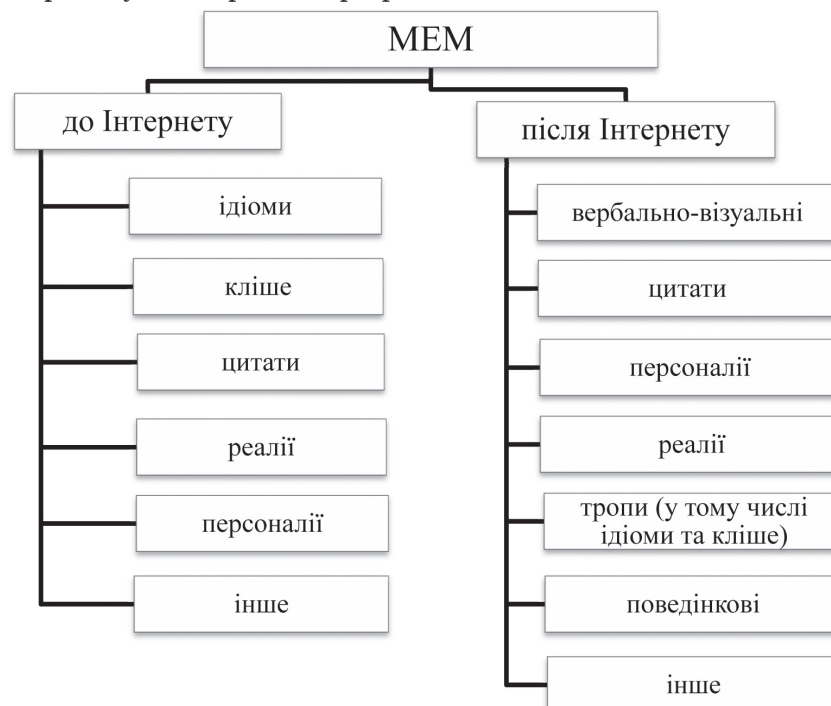


Рис.1. Темпоральні різновиди мемів

Розглянемо спочатку «до-Інтернетні» мему (Рис.1). Серед їх різновидів можна виділити основні: ідіоми (що включають прислів'я, приказки, а також інші прояви «народної мудрості»; наприклад, *all's well that ends well; gut feeling*), кліше (*strong as an ox*), цитати з прецедентних текстів (*wherefore art thou Romeo; walls of Jericho*), реалії (*Mardi Gras; quarterbacking*), історичні персоналії (*Croesus; Napoleon*).

Як довести, що ці мовно-культурні одиниці виступають саме мемами? Подивимося на критерії визначення мема: мем передається від людини до людини на зразок генетичної інформації і «живе», доки його передають; мем не обмежений у часі [7]; мем має високу місткість інформації (так само, як знак); мем трансформується з часом. Усі ці ознаки справедливі як для сучасних мемів, так і для названих вище мовно-культурних одиниць.

Якщо ж говорити про сучасні мему (ті, що зазвичай розуміють під цим терміном), то серед їх базових різновидів можна виділити вербально-візуальні (комбінація картинки та слова/фрази; наприклад, схематичний малюнок, що виражає почуття, висловлене у фразі, як у мемі *I know that feel bro* – див. Рис.2), цитати (*misunderestimate*), персоналії (*Michael Bay; George Bush*), реалії (*Obamacare*), тропи (*Say My Name*), поведінкові мему (імітація поведінки персонажів або персоналій).

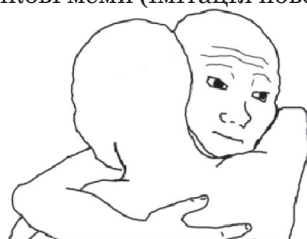


Рис.2. Вербально-візуальний мем

Суттєва різниця між сучасним мемом і мемом минулого полягає у швидкості їх розповсюдження: до ери Інтернету не існувало засобу передавати влучні слова і фрази від людини до людини миттєво, тому і «термін життя» мемів минулого набагато довший, ніж у сучасних.

Щодо шляхів розповсюдження минулих та сучасних мемів, то тут можна прослідкувати різке зростання кількості «каналів», через які мему розповсюджуються зараз. Серед шляхів передачі мему, що існували до епохи Інтернету (Рис. 3), можна назвати, по-перше, усне спілкування (так передавалась «народна мудрість», відомі пісні, казки, реалії та інше), по-друге, літературу (книги, цитати з яких вживаються й досі, наприклад, Біблія, філософські твори, класична проза та поезія) і, нарешті, культурні заходи, такі, як відвідування театру (відомі шекспірівські цитати) та кіно (цитати з популярних кінофільмів ХХ століття, які з'явилися до поширення Інтернету).

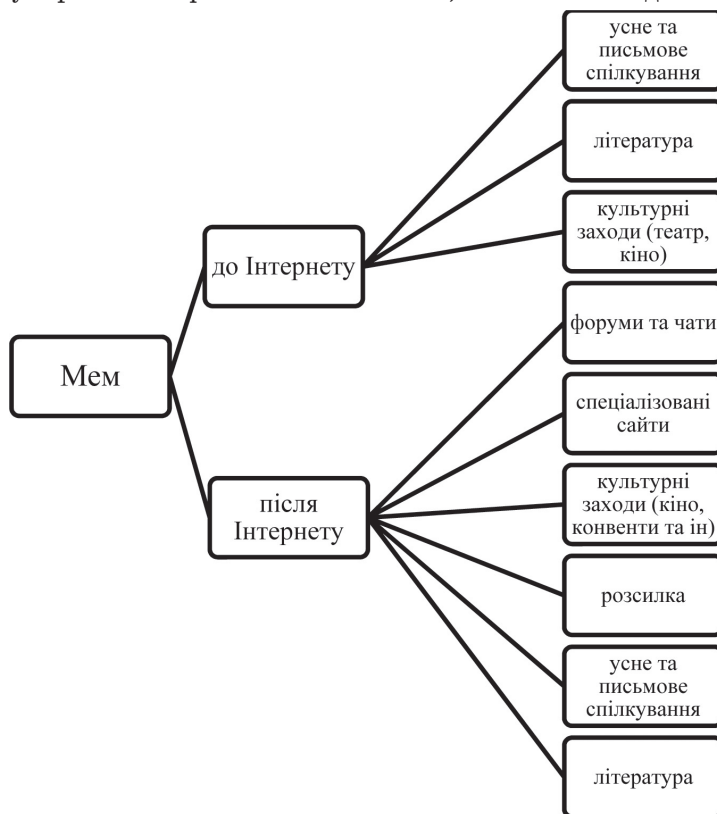


Рис. 3. Шляхи розповсюдження мему

Після появи Інтернету шляхів поширення стає принаймні вдвічі більше – пряме спілкування між людьми, а також література відходять на останній план (Рис.3), з'являються канали розповсюдження мемів, неможливі до епохи Інтернету: форуми, спеціалізовані сайти, розсилки. Завдяки цим каналам і досягається «вірусна» швидкість сучасного розповсюдження мемів. Слід звернути увагу, що багато мемів минулого «дожили» до сьогодення і продовжують активно використовуватися, однак меми, що з'явилися вже в епоху Інтернету, забуваються так само швидко, як виникають.

Шляхом встановлення та аналізу якісного та кількісного складу мемів, а також шляхів та швидкості їх передачі від людини до людини, спираючись на матеріал дослідження, отримано такі результати:

- у сучасних мемів спостерігається зростання кількості як якісних різновидів, так і шляхів їх поширення;
- різновиди мема, які були популярними у минулому, у сучасності відходять на другий план або зникають;
- нові шляхи розповсюдження мема, що виникли після появи Інтернету, стали поширенішими, ніж ті, що існували ще з стародавніх часів.

З отриманих результатів можна зробити наступний висновок: *поява нового способу передачі мемів мала величезний вплив на їх якісний та кількісний склад, а також на шляхи їх передачі від людини до людини*, створивши поняття «вірусності», яке зараз асоціюється з ними найчастіше.

Список використаних джерел

1. Жаботинская С.А. Язык как оружие [Электронный ресурс] / С.А. Жаботинская. – Режим доступа: http://uaclip.at.ua/zhabotinskaja-jazyk_kak_oruzhie.pdf.
2. Піддубний А.С. Інтернет-меми в аспекті парадигми перекладу [Електронний ресурс] / А.С. Піддубний // *Новости мировой науки (Филологические науки)*. – 2011. – Режим доступа до журн.: http://www.rusnauka.com/13_NMN_2011/Philologia/6_86003.doc.htm
3. Соколова К.В. Меми як засіб комунікації в Інтернет-середовищі / К.В. Соколова // *Гуманітарний часопис: Збірник наукових праць*. – Харків : ХАІ, 2012. – № 1. – С. 118-123.
4. Чернікова О.І. Вербальний мем: лінгвістичний аспект / О.І. Чернікова. – *Наук. записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна»: зб. наук. праць. – Острог : Вид-во Національного ун-ту «Острозька академія», 2015. – Вип. 51. – С. 354-356.
5. Щурина Ю.В. Інтернет-меми: источники виникнення [Електронний ресурс] / Ю.В. Щурина // *Научный прогресс на рубеже тысячелетий (Филологические науки)*. – 2014. – Режим доступа к журн.: http://www.rusnauka.com/16_NPRT_2014/Philologia/7_170976.doc.htm
6. Blackmore S. *The meme machine* / Susan Blackmore. – Oxford: Oxford University Press, 1999. – 258 p.
7. Chick G. *The units of culture* [Internet resource] / Garry Chick. – Access mode: <http://www.personal.psu.edu/gec7/Units.pdf>
8. Dawkins R. *The selfish gene* / Richard Dawkins. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – 360 p.
9. Deacon T.W. *Memes as signs* [Internet resource] / Terrence W. Deacon // *The semiotic review of books*. – Vol. 10 (3). – Access mode: <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/srb/10-3edit.html>
10. Gleick J. *What defines a meme?* [Internet resource] / James Gleick // *Smithsonian magazine*. – 2011. – Access mode: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/what-defines-a-meme-1904778/?no-ist=&c=y%3Fno-ist&page=2>
11. McNamara A. *Can we measure memes?* [Internet resource] / Adam McNamara // *Frontiers in evolutionary neuroscience*. – Vol. 3. – 2011. – Access mode: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3118481>.
12. *Meme: Merriam Webster* [Internet resource]. – Access mode: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/meme>.
13. Michael Bay [Internet resource]. – Access mode: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=michael+bay>
14. *Obamacare* [Internet resource]. – Access mode: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=ObamaCare>
15. *Oxford Dictionary of English idioms* / Ed. by John Ayto. – Oxford: Oxford University Press, 2009.
16. *Say My Name* [Internet resource]. – Access mode: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/SayMyName>

Анотація. Статтю присвячено аналізу зміни якісного та кількісного складу, а також шляхів розповсюдження мемів в епоху до появи Інтернету та в сучасності. Проведено порівняння цих показників, визначено основні різновиди минулих та сучасних мемів, а також базові шляхи їх передачі.

Ключові слова: мем, вербальний мем, класифікація мема, розповсюдження мема, Інтернет.

Summary. The article focuses upon quantitative and qualitative changes in pre-Internet and post-Internet memes, as well as on the basic ways of their reproduction and spreading. The topicality of this research is predetermined by the meme's unique qualities (the modern meme being radically different from the pre-Internet meme due to its short 'lifespan'). The meme has been studied by numerous authors in the fields of semiotics, cognitive and pragmatic linguistics, cultural studies, anthropology etc. Due to this phenomenon being underestimated by modern post-Soviet linguistics, a need has arisen to study it thoroughly by classifying, analyzing and contrasting the features of meme in different temporal layers. The term 'meme' was coined in 1976 by Richard Dawkins, and, while his work was mostly in the sphere of biology, his term started being used widely in Western cultural studies and semiotics. Nowadays the term 'meme' has found new usage: this research, for instance, uses it for any cultural information unit which is spread from person to person and refers to multiple concepts. The aim of the research was to define and classify the kinds of pre-Internet and post-Internet memes, to analyze their changes over time, and to find out the ways of reproducing memes during the pre-Internet and post-Internet periods. The results are as follows: modern memes have shown a drastic change in their quantitative and qualitative representation; new kinds of memes have appeared, whereas the old ones have seen much less usage; the ways of reproducing memes have altered and multiplied over time, and nowadays the prevailing ones are those that were impossible in pre-Internet times. The conclusion is that the new means of reproducing and spreading memes (namely the Internet) has led to a radical change both in their diversity and the quantity of their reproduction ways.

Key words: meme, verbal meme, meme classification, meme reproducing, Internet.

Отримано: 12.08.2015 р.

УДК 004.413:821.161.2

Шарова Т.М., Шаров С.В.

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ЗАСОБУ НАВЧАЛЬНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ ПІД ЧАС ВИКЛАДАННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

З розвитком комп'ютерних та інформаційних технологій почалась інформаційна революція, яка охопила всі сфери життєдіяльності людини. Протягом останніх років питання про застосування нових інформаційних технологій у вищих навчальних закладах стало одним з ключових. Їх застосування також є актуальним у процесі вивчення літератури.

Велика кількість інформаційних ресурсів освітнього характеру та програмних продуктів навчального призначення з'являється кожного дня, серед яких особлива увага приділяється електронним підручникам (ЕП). Електронним підручником називається такий продукт освітнього характеру, що відтворюється тільки за допомогою засобів інформатики та забезпечує безперервність і повноту процесу навчання [1, 287].

Важливою умовою застосування педагогічних програмних засобів у навчальному процесі є готовність викладачів до роботи з електронними ресурсами. Сучасні електронні засоби навчального призначення, як правило, створюють, щоб підтримати нові педагогічні технології. Тому викладачеві для того, щоб ефективно використовувати такі електронні ресурси, недостатньо просто володіти інформаційно-комунікаційними технологіями, а необхідно також вміти застосовувати нові педагогічні технології, сучасні методи та організаційні форми навчання [4, 18].

Теоретичні та практичні аспекти щодо впровадження інформаційних технологій у навчальний процес висвітлені у працях М. Жалдака, О. Співаковського, Н. Морзе та інших. Розробкою вимог до створення електронних засобів навчального призначення, зокрема електронних підручників, займалися В. Лапінський, О. Зіміна, М. Шишкіна та ін.

Головною причиною труднощів у впровадженні сучасних засобів інформаційно-комунікативних технологій в освітній процес постає проблема виявлення методологічних і науково-методичних засад їх використання. В цьому відношенні можна виявити декілька напрямків, згідно з якими можна розглядати проблему оцінювання якості електронних засобів навчання. Це проблеми вибору параметрів та методу оцінювання, пошук методики та інформаційних засобів

реалізації дослідження, розробка технології дослідження, вирішення організаційних питань його організації. Таким чином, вирішення питань методологічного та науково-методичного опрацювання цих проблем постає актуальним у наш час [2, 23].

Важливого значення набуває реклама електронного підручника і критична перевірка його ефективності та активне впровадження у навчальний процес вищої школи. Підготовка електронного підручника до експлуатації повинна складатися із наступних етапів:

- перед широким впровадженням електронного підручника слід провести багаторазове тестування та апробацію у навчальному процесі з метою усунення помилок у роботі електронного підручника та окремих його компонентів;
- написання методичних рекомендацій з використання;
- розробка методичного забезпечення та технічна підтримка;
- підготовка матеріалів для отримання авторського права [3, 34].

Успішна комп'ютеризація освіти залежить не від кількості комп'ютерів, а від якості засобів навчання, зокрема електронних підручників, та методичного забезпечення щодо їх використання.

Метою статті є повідомлення про створення електронного підручника з історії української літератури “Творчість Костя Гордієнка: художній і культурний феномен ХХ століття” та огляд особливостей його використання у навчально-виховному процесі вищої школи. Електронний засіб навчального призначення з історії української літератури призначено для забезпечення самостійної роботи студентів вищих навчальних закладів. Електронний підручник зареєстровано у Державній службі інтелектуальної власності та отримано свідоцтво на предмет авторського права та має назву “Творчість Костя Гордієнка: художній і культурний феномен ХХ століття” (автор – Т.М. Шарова – свідоцтво № 53673 від 14 лютого 2014 р.).

Електронний засіб навчального призначення “Творчість Костя Гордієнка: художній і культурний феномен ХХ століття” охоплює важливі питання щодо викладання у вищій школі спецкурсу з історії української літератури ХХ століття, головною метою якого є висвітлення різноманітних постатей в контексті пореформеної доби. Зміст електронного засобу навчального призначення дозволяє отримати знання щодо теоретико-методологічних засад української прози 20-60-х рр. ХХ ст. Слід наголосити на тому, що в електронному засобі навчального призначення подано відомості про витоки та шляхи розвитку української літератури ХХ ст.; висвітлено теоретичні аспекти дискурсу українських письменників ХХ ст. Запропонований електронний засіб навчального призначення висвітлює історію радянських часів в основі якого лежить лекційний курс.

У електронному засобі навчального призначення “Творчість Костя Гордієнка: художній і культурний феномен ХХ століття” зосереджено максимальну увагу на творчості Костя Гордієнка як представника старшого покоління письменників, основоположника радянської прози, головною темою якого є життя українського села ХХ ст. На прикладі творчості Костя Гордієнка можна прослідкувати життєву та творчу долю більшості з українських письменників ХХ ст.



Рис. 3.1. Головне вікно програмного засобу

Для початку роботи з електронним засобом навчального користувачу слід завантажити файл kost.exe. Програмний засіб складається з декількох вікон, доступ до яких здійснюється з головного вікна (рис. 3.1.).

Для забезпечення більш легкої навігації у вікнах програмного засобу з кожного вікна користувач має змогу перейти до інших вікон за допомогою кнопок із відповідними назвами на панелі інструментів (рис. 3.2.)

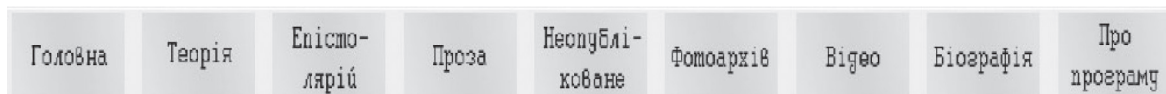


Рис. 3.2. Зовнішній вигляд панелі інструментів

Зазначена панель присутня у кожному вікні програми. Перехід до головного вікна здійснюється за допомогою кнопки “Головна”, а кнопка “Вихід” дозволяє повністю вийти з програмного засобу.

У головному вікні користувач має змогу перейти до наступних вікон:

1. Вікно “Лекційний матеріал” з’являється після активізації кнопки “Теорія”. У ньому представлено шість текстів лекцій. Для активізації конкретної лекції слід натиснути на відповідну назву у переліку. Також із вікна лекційного матеріалу можна перейти одразу до вікна тестування, якщо натиснути відповідну кнопку. Автоматично у вікні тестування з’явиться тест, відповідний зазначеній лекції.

2. Вікно “Проза” призначене для відображення текстів художніх творів та додаткових зображень до цих творів. Його можна завантажити після активізації кнопки “Проза” у головному вікні програми або аналогічної кнопки на навігаційній панелі інструментів (рис. 3.3.).

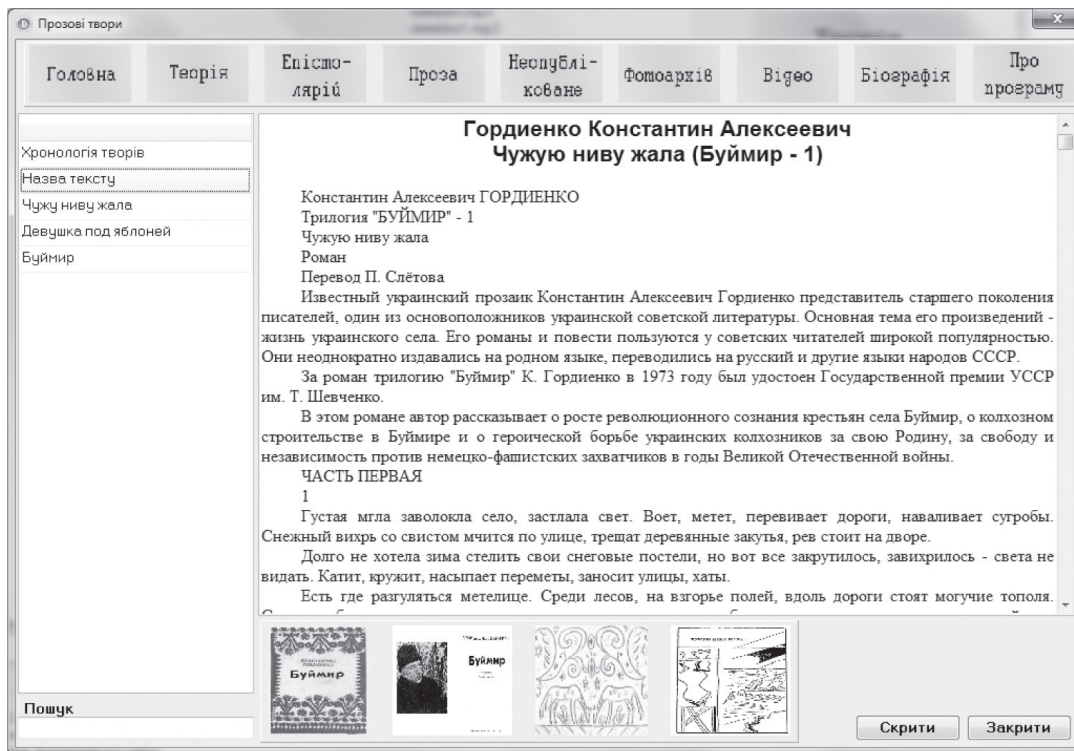


Рис. 3.3. Зовнішній вигляд вікна «Проза»

Для активізації конкретного твору слід натиснути на відповідну назву у переліку. Автоматично завантажуються відповідний твір у форматі *.rtf або *.pdf та відображаються додаткові зображення, які дозволяють користувачу більш глибоко опанувати художнім твором. У цьому вікні користувач може переглянути до чотирьох зображень, поданих до кожного твору. Для перегляду зображень у збільшеному вигляді слід подвійно натиснути на відповідний ескіз, після чого з’явиться додаткове вікно із зображення. Для повернення до попереднього вікна слід просто закрити вікно перегляду зображення.

Для пошуку потрібного твору слід почати вводити назву у полі пошуку. Автоматично активується зміст твору, який починається на введені символи. Для збільшення робочої області для кращого перегляду твору слід натиснути на кнопку “Скрити”, після чого будуть приховані ескізи зображень. Для появи ескізів слід натиснути на кнопку “Показати”.

3. Вікно “Неопубліковане” призначене для відображення текстів та сканованих копій рукописів, які не були опубліковані. Вікно можна активізувати за допомогою однойменної кнопки у головному вікні програми або навігаційної панелі інструментів. Користувацький інтерфейс цього вікна аналогічний вікну “Проза”, за винятком того, що користувач в змозі переглянути до дванадцяти зображень, поданих до конкретного твору. У цьому вікні наявна можливість пошуку потрібного документу, приховання панелі із зображеннями для збільшення області перегляду текстової інформації, можливість перегляду ескізів зображень. Для навігації за іншими вікнами слід скористатися інструментальною панеллю.

4. Вікно “Епістолярій” призначене для перегляду текстів та сканованих копій листів, телеграм та документів авторів. Його можна активізувати за допомогою однойменної кнопки у головному вікні програми або навігаційної панелі інструментів. Користувацький інтерфейс цього вікна аналогічний вікну “Твори”, за винятком того, що користувач в змозі переглянути до чотирьох зображень, поданих до конкретного документу. У цьому вікні користувач може вибрати наступні категорії для перегляду: “Листи автора”, “Листи до автора”, “Телеграми” за допомогою відповідного пункту у переліку, що розкривається. У цьому вікні наявна можливість пошуку потрібного документу, приховання панелі із зображеннями для збільшення області перегляду текстової інформації, можливість перегляду ескізів зображень. Для навігації за іншими вікнами слід скористатися інструментальною панеллю.

5. Вікно “Фотоархів” дозволяє переглянути фотографії, малюнки та інші графічні зображення, які відносяться до конкретного автора (рис. 3.4.). Ліворуч можна скористатися автоматичним пошуком конкретної фотографії, що дозволить швидко зорієнтуватися в фотографічному літописі митця. Усі фотографії, які представлені в електронному засобі навчального призначення розташовані в хронологічному порядку.

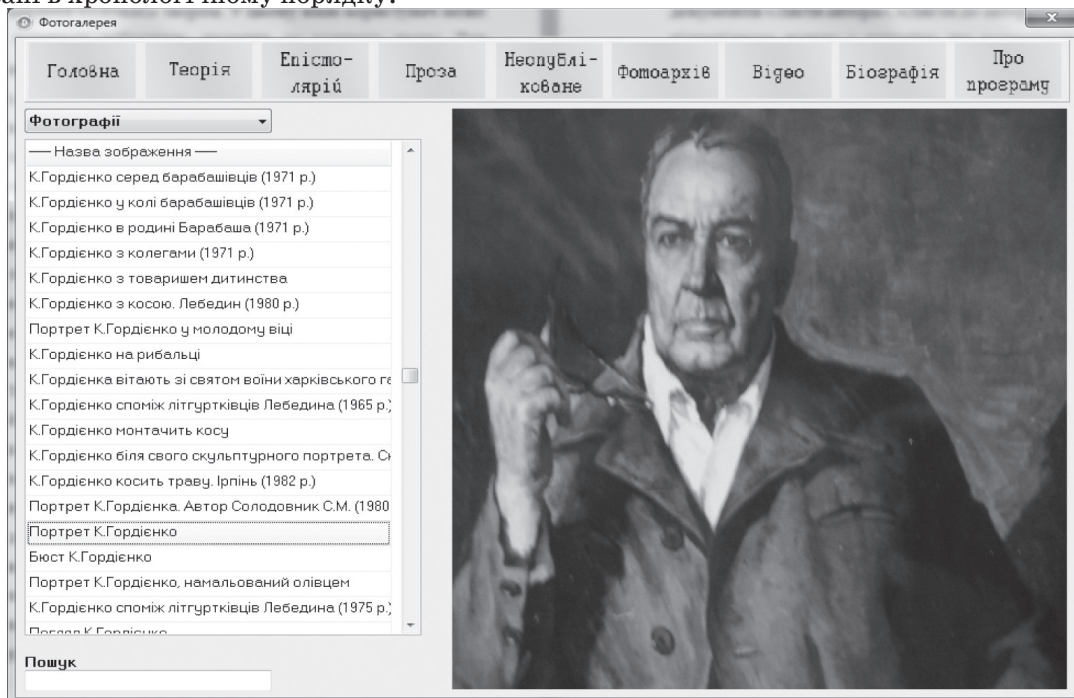


Рис. 3.4. Зовнішній вигляд вікна «Фотогалерея»

6. Вікно “Відео” призначене для відображення відео фрагментів, які стосуються митців. Активізація зазначеного вікна відбувається за допомогою однойменної кнопки у головному вікні програми або навігаційної панелі інструментів. Вікно можна активізувати за допомогою однойменної кнопки у головному вікні програми або навігаційної панелі інструментів. Користувацький інтерфейс цього вікна аналогічний більшості вікон програмного засобу, за винятком того, що користувач не може переглянути додаткові зображення або текстові файли, відповідні обраному зображенню або документу. Для навігації за іншими вікнами слід скористатися інструментальною панеллю. За допомогою вікна з перегляду відеоматеріалів можна переглянути інтерв’ю, документальній або художній фільм тощо. У цьому вікні наявна можливість пошуку потрібного відеофрагменту.

7. Важливим компонентом навчального процесу у вищій школі є контроль знань та вмінь студентів. Для забезпечення перевірки отриманих знань з кожної лекції розроблений електронний засіб навчального призначення має вікно контролю, який можна завантажити з головного

вікна програми, за допомогою відповідної кнопки на інструментальній панелі кожного вікна або з вікна “Теорія” при перегляді певної лекції (рис. 3.5.).

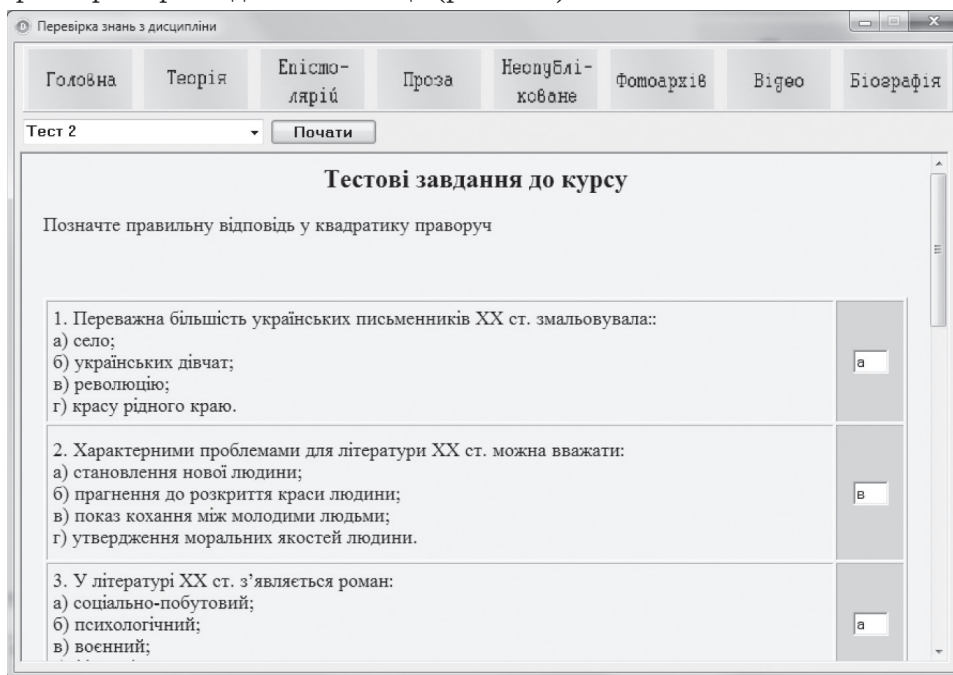


Рис. 3.5. Зовнішній вигляд вікна «Тестування»

Усього студенти можуть пройти шість тестів відповідно до кожної лекції. Для цього потрібно вибрати потрібний тест та натиснути кнопку “Почати”. Кожен тест складається з 10 тестових завдань, кожне з яких містить 4 варіанта відповіді. Потрібно вибрати один правильний варіант. У модулі контролю функції керування здійснюються за допомогою кнопок “Очистити” (очищає поля для введення відповідей), “Перевірка” (перевіряє правильність виконання тестових завдань) та “Правильні відповіді” (показують правильні відповіді на кожне тестове завдання). До того, як користувач не натиснув на кнопку “Перевірка”, він має можливість змінити вибраних правильних відповідей.

8. Вікно “Біографія” призначене для відображення хронологічної таблиці авторів цього періоду. Його можна активізувати за допомогою однойменної кнопки у головному вікні програми або навігаційної панелі інструментів. У цьому вікні наявна можливість пошуку біографії потрібного митця, можливість перегляду ескізів зображень. Для навігації за іншими вікнами слід скористатися інструментальною панеллю.

9. Вікно “Про програму” активізується за допомогою однойменної кнопки у головному вікні програми або навігаційної панелі інструментів. У вікні можна переглянути інформацію про призначення електронного засобу навчального призначення з дисципліни “Історія української літератури ХХ ст.” (кнопка “Про підручник”) та перелік джерел, за якими можна опанувати спецкурсом (кнопка “Література”). Для навігації за іншими вікнами слід скористатися інструментальною панеллю.

Слід наголосити на тому, що для розробки електронного засобу навчального призначення повинно використовуватися середовище швидкої розробки додатків Delphi. Для відображення лекційного навчального матеріалу, файлів тестування використовувати формат HTML. Зображення повинні зберігатися у форматі *.jpg. Художні твори та тексти епістолярію повинні зберігатися у форматі *.rtf. Тестування здійснюється як за допомогою програмного засобу, так і за допомогою Інтернет-браузера. Робота із програмним засобом не передбачає авторизовану роботу користувачів. При завантаженні програми користувач одразу може приступати до роботи. Авторизація при тестуванні теж не передбачена.

В електронному підручнику “Творчість Костя Гордієнка: художній і культурний феномен ХХ століття” подано хронологічну таблицю Костя Гордієнка, де відтворено життя та творчість митця, епістолярій, відеоінформацію, аудіо тексти письменника, а також художні тексти. Перелік описаних вище вікон дозволяє використовувати цей програмний засіб у якості допоміжного засобу.

Під час використання електронного засобу навчального призначення “Творчість Костя Гордієнка: художній і культурний феномен ХХ століття” зростає успішність студентів-філологів, оскільки запам’ятовування інформації відбувається таким чином: якщо сприймається лише слу-

хова інформація, то засвоюється 20 % матеріалу; якщо інформація отримується лише за допомогою зору, то запам'ятовується до 30 % матеріалу. За умови комбінованого поєднання слухового та зорового каналів інформації людина спроможна швидко засвоїти до 60 % отриманої інформації. Таким чином, використання мультимедіа сприяє кращому вивченню навчальної інформації на заняттях.

Власний досвід створення та використання електронного підручника у процесі вивчення української літератури дозволяє визначити низку факторів, які впливають на ефективність навчально-виховного процесу: зростання впливу виступу на аудиторію, оскільки значний обсяг інформації сприймається зоровими та слуховими рецепторами одночасно; полегшення розуміння і сприйняття поданого матеріалу; запам'ятовування навчального матеріалу на значний період; збільшення психологічної вірогідності прийняття правильних висновків, суджень, узагальнень; скорочення часу на розкриття проблеми.

Електронний засіб навчального призначення “Творчість Костя Гордієнка: художній і культурний феномен ХХ століття” продуманий з точки зору його використання, оскільки легкість та доступність – головний лейтмотив електронного засобу навчального призначення. Він є романтично піднесеним, оскільки перегляд фото, картин, текстів супроводжується романтичною мелодією, яку можна вимикати тоді, коли це є необхідним для користувача.

Підвищення ефективності самостійної роботи та її індивідуалізація на основі використання нових інформаційних технологій дають можливість викладачеві не лише контролювати успішність студентів, а й стимулювати пізнавальну діяльність тих, хто навчається. Взагалі, електронний підручник “Творчість Костя Гордієнка: художній і культурний феномен ХХ століття” є електронним навчальним засобом з історії української літератури, який підсилить знання зі спецкурсу, тому його використання у вищому навчальному закладі студентами-філологами є доцільним та коректним.

Список використаних джерел

1. Карташова Л. Нові підходи до проектування педагогічних програмних засобів та їх застосування / Карташова Л., Лапінський В. // International Conference “Strategy of Quality in Industry and Education”. – Дніпропетровськ : Пороги. – 2005. – С. 287–290.
2. Морев И. Образовательные информационные технологии : учеб. пособ. / И. Морев. – Владивосток : Изд-во Дальневосточного университета, 2004. – 162 с.
3. Осадчий В.В. Створення електронного підручника: принципи, вимоги та рекомендації : навчально-методичний посібник / В.В. Осадчий, С.В. Шаров. – Мелітополь: ТОВ “Видавничий будинок ММД”, 2011. – 120 с.
4. Положення про підготовку навчальних видань та електронних засобів навчального призначення [Текст] / [уклад. В. Т. Горбенко, Г. І. Лоза, І. О. Мікульонок]. – К. : НТУУ “КПІ”, 2008. – 48 с.

Анотація. У статті зосереджена увага навколо використання електронних засобів навчального призначення з історії української літератури. Наголошено на тому, що студенти краще засвоюють матеріал, коли прослуховують художні твори у аудіо форматі, переглядають відеофільми. Акцентована увага на правильному використанні електронних підручників в навчальному процесі та під час самостійного опрацювання студентами певних тем.

Ключові слова: електронний підручник, самостійна робота, письменийник, творчість.

Summary. The article focuses on the use of electronic educational aids in the history of Ukrainian literature. It is emphasized that students learn the material better when they listen to the literary works in audio format, watching videos. The attention is paid to the proper use of electronic textbooks in the learning process and during independent studying of topics by students.

In the article is considered that successful computerization of education depends not on the number of computers, and the quality of educational aids, including electronic textbooks, and methodological support for their use. With electronic educational aids one could greatly improve the level and quality of students' learning.

In scientific work attention is paid to the fact that the electronic aids for educational purposes “Kost Gordienko's Creativity: literary and cultural phenomenon of the twentieth century” shows Kost Gordienko's creativity as a representative of the older generation of writers, the founder of the Soviet prose, the main theme of whom is the life of the twentieth century of the Ukrainian village. In the works of Kost Gordienko one can observe the life and creative fate of the most of Ukrainian writers of the twentieth century.

In the article is observed the electronic interface of educational aids and is emphasized on the windows, through which you can understand the work of Gordienko-writer: “Lecture material”, “Prose”,

“Unpublished”, “Epistolary”, “Photo Gallery”, “Test”, “Video”, “Theory”, “Biography”, “About the programme”. The list described above windows allows using this software tool as an aid.

The article focuses on the fact that in time of using electronic aids for educational purposes “Kost Gordienko’s Creativity: literary and cultural phenomenon of the twentieth century» increases success of studying of philology students. It should be emphasized that the electronic aids for educational purposes is elaborated in use, as its main leitmotif is the ease and accessibility. The efficiency of individual work and its personalization through the use of new information technologies enable the teacher to not only monitor the success of students, but also to stimulate the cognitive activity of students.

Key words: *electronic textbook, independent work, writer, creativity.*

Отримано: 12.08.2015 р.

УДК 821. 111-31.09

Шенкнехт Н.М.

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ РОМАНУ ДЖОЗЕФА КОНРАДА «ЛОРД ДЖІМ»

Роман «Лорд Джім» часто відносять до так званої «морської прози», однак невідповідність твору цьому жанровому різновиду проявляється на всіх рівнях художньої системи роману. Не відповідає жанру морського роману і хронотоп «Лорда Джіма». Основним концептуальним принципом його творення є принцип змішування часових і просторових меж. Умовно в романі можна виділити три основних хронотопи. Перший, вступний, – хронотоп дитинства і юності Джіма, позначений захопленням романтичною белетристикою, що значною мірою спричинила формування характеру героя. Другий – хронотоп судна «Патна» і суду над героєм після його «падіння». Третій – хронотоп країни Патюзан, куди Джім був спрямований зусиллями Марлоу і правителем якої він згодом став. Але за винятком дитячого і підліткового періодів, викладених хронологічно послідовно й одним розповідачем від третьої особи, другий і третій часто накладаються один на одного.

Хронотоп вступної частини роману має два чітко виражених плани: перший – ті конкретні обставини часу і простору, в яких відтворюється формування характеру Джіма. Розповідь тут ведеться від безособового розповідача. Він коротко повідомляє про родину Джіма, особливо про його батька, священника, який живе дуже простими, чіткими й водночас фундаментальними істинами, головною серед яких є ідея честі й відданості. Саме ця ідея і стане визначальною, стрижневою в характері Джіма.

У хронотопі цієї частини важливим етапом є навчання Джіма в морській школі. У першій частині роману його хронотоп включає в себе й елементи мрії, фантазування, якими захоплюється молодий моряк. Романтичні пориви Джіма оприявнюються в його видіннях свого «героїчного» майбутнього: «Йому ввижалося: то він рятує людей із потерпілих суден, то в шторм рубає щогли, то пливе з ливною серед хвиль прибою чи, зазнавши аварії, самотньо бреде босий та напівголий по рифах у пошуках мушель, що врятували б його від голодної смерті. Він ставав на герць із людожерами в тропіках, втихомирював заколот під час шторму і на маленькій шлюпці далеко в океані підносив дух зневіреним людям – вірець відданості обов’язку і завжди такий стійкий, як герої з книжок...» [1, 110].

До початкового хронотопу належить і той короткий період життя Джіма, коли він починає морську службу, робить швидку кар’єру за рахунок своїх позитивних якостей («був порядний, врівноважений, слухняний і ретельний у виконанні своїх обов’язків...» [1, 113]), а потім у штормі зазнає важкої травми. Під час тривалого перебування на лікарняному ліжку і вимушеної бездіяльності Джім переживає душевну кризу і лише перед одужанням у ньому оживає романтичний дух, що оприявнюється через хронотопну антитезу замкнутості-відкритості: «ніжний легіт, залітаючи до завжди розчахнутих вікон, приносив у кімнату з голими стінами м’якість неба, духмяність землі, чародійне дихання східних морів. Ці м’які пахощі навіювали думки про вічний спочинок, дарували нескінченні мрії.

Щодня Джім дивився на густі сади, на дахи будівель, на крони пальм уздовж узбережжя, на пристань, звідки пролягає шлях на схід, пристань, освітлену радісним сонцем – з віночком острівців, з іграшковими кораблями, – чудову і сповнену руху, ніби святкове видовище під вічно погідним небом, серед мирних, ласкавих східних морів, простелених ген-ген до виднокола...» [1, 115].

Однак реальність виявилася далекою від Джімових мрій. Хронотоп судна «Патна», куди він найнявся штурманом, має декілька вимірів. По-перше, тут знову актуалізується опозиція

замкнутого і відкритого просторів. Сам по собі корабель є територією відносно автономною, що спричиняє досить чіткі і жорсткі умови існування як окремої людини, так і людської спільноти, що перебуває на ньому. Але з нього відкриваються ті обрії і перспективи, які дарують людині відчуття свободи і необмежених можливостей. Саме в такій парадигмі складається життя Джіма на «Патні». Він відчуває свою повну окремішність стосовно тих інших чотирьох членів «білого» екіпажу, в яких бачить нищих і негідних людей, відтак сам вивищується над ними. Зовсім байду-жним залишається Джім і щодо восьмисот паломників, яких «Патна» має перевезти з Бомбею до Мекки, хоча з моменту катастрофи це ставлення різко зміниться.

Текст тієї частини роману, де йдеться про «Патну» і катастрофу, що з нею з незрозумілих причин ледве не сталася, а з Джімом таки сталася, буквально перенасичений різноманітними хронотопами, насамперед просторовими маркерами. Найважливіші опозиції, що до певної міри систематизують ці маркери, – опозиції верх-низ і близькість-далечінь.

Джім, перебуваючи на штурвальному містку, постійно вглядається у морську далечінь і море він бачить з усіма його принадами і небезпеками, тобто через бачення Джіма формується амбівалентний образ моря. Порівн.: «Патна» «прямувала до Червоного моря під ясным небом, під небом пекучим та безхмарним, оповитим у сліпуче сонячне марево, яке вбиває думки, стискає серце, висушує всю силу й запал. А під зловісним ряхтінням неба простяглося спокійне море, синє й глибоке, – ані хвиляки, ні зморшки, ні брижа – море драглисте, нерухоме, мертво...» [1, 118]. В останню ніч перед аварією Джім ніс вахтову службу і спостерігав за морем, витримуючи потрібний курс. У його невласне-пряме мовлення явно вклинюється голос безособового розповідача, який підказує читачеві небезпеку, що її не бачить Джім: «Джім ходив сюди-туди, і його кроки у дзвінкій тиші немов відлунювались настороженими зірками; очі його блукали по виднокраю і, здавалося, уп'ялися голодним поглядом у недосяжне, не помічаючи й тіні близької катастрофи. Єдиною тінню на морі була тінь від чорного диму, що тяжко бухав з труби величезним вимпелом, кінець якого танув у повітрі...» [1, 120-121].

Джім не відчуває небезпеки, яка насувається, більш того, його дух сповнений впевненістю у собі й навіть легковажністю, переконаністю в тому, що «ніщо в світі не злякає його»; йому знову «думалося про гучні подвиги, він любив ці мрії і свої уявні успіхи...», «душу його переповнювали благородні поривання, і він гостро відчував свою власну вищість...» [1, 122-123].

Цікаво, що таке самоусвідомлення Джіма, подане від імені безособового розповідача, згодом буде повторене, але значно жорсткіше оцінене капітаном Марлоу на основі безпосереднього спілкування з Джімом: «Джім був переконаний, що він міг гідно зустріти будь-яку небезпеку. Змалку готував себе до всіляких знегод, що можуть спіткати людину на суходолі й на морі Він пишався своєю передбачливістю. Вигадував собі різні небезпеки й способи захисту, очікуючи найгіршого, загартовуючи те найкраще, що жило в ньому. Чи можете ви це уявити? Безліч пригод, гучна слава, такий переможний поступ! І глибоке усвідомлення власної далекоглядності, що увінчує кожен день життя...» [1, 180].

Вже після того, як члени екіпажу зрозуміли невідворотність потоплення корабля внаслідок пробоїни в одному з відсіків трюму, на корабель насувається колосальний шторм, який наче мав би прискорити трагедію. Момент катастрофи виразно постає ще до самого її настання, в уяві Джіма: «Ніщо в світі не ворухилось перед його очима, і він без перешкод міг уявити собі, як різко шугоне вгору темна лінія обриву, як зненацька здибиться широка рівнина моря – швидкий спокійний підйом, жорстокий кидок, полон безодні, боротьба без надії, мруще зоряне світло, морок, що змикається на віки вічні над головою, ніби склепіння гробниці, – а молоде життя його щосили пручається! – і чорна межа...» [1, 181]. (Порівн. в оригіналі: “Nothing in the world moved before his eyes, and he could depict to himself without hindrance the sudden swing upwards of the dark skyline, the sudden tilt up of the vast plain of the sea, the swift still rise, the brutal fling, the grasp of the abyss, the struggle without hope, the starlight closing over his head for ever like the vault of a tomb – the revolt of his young life – the black end...” [5, 66].

Просторова опозиція “верх-низ” ще більш яскраво увиразнюється в момент, коли Джім інстинктивно стрибнув за борт у шлюпку, де вже перебували інші члени екіпажу, окрім кочегара Джорджа, який, як з’ясувалося згодом, помер від серцевого нападу. Сам цей вчинок у переказі Марлоу за допомогою просторової антитези набуває виразно метафоричного змісту – як падіння на дно життя, в екзистенціальну прірву-безодню: “То була правда: він таки стрибнув у бездонну прірву. Упав з висоти, на яку вже не зможе піднятися...” [1, 193]. Пізніше це протиставлення верху і низу буде кожного разу з’являтися в тексті, коли або Джім, або Марлоу будуть згадувати цей епізод, і кожного разу буде наголошуватися неусвідомленість цього вчинку.

Хронотоп Патюзана різко протиставлений світу першої і другої частин роману: характер подій, що розгортаються там, персонажі, сама екзотична атмосфера, видає в ньому ознаки популярного жанру “romance”. Всі його “захоплюючі елементи” (“all the exalted elements of romance”),

які Марлоу знаходять у житті відкривача цієї країни Штейна, повторюються в патюзанських пригодах Джіма. Атрибутика жанру легко пізнавана: так, вхід до “зачарованої країни” юнакові відкриває талісман – каблучка, колись подарована Штейну тамтешнім тубільним вождем. Джім нагадує мандрівного лицаря, ціною неймовірних зусиль він рятує від гноблення народ, що зустрічається йому на шляху до королівства, й отримує за це в дружини першу красуню: “like knight and maiden meeting to exchange vows amongst haunted ruins...” [5, 184] (мов лицар і панна, що присягаються у вірності одне одному серед руїн замку...) [1, 357].

Важливо, що й рішення Джіма поїхати в Патюзан розповідач осмислює в просторових метафоричних вимірах, що набувають ознак парадоксу й оксюмору: «стрибок у безвість», «втеча», «дезертирство», «притулок, окуплений небезпекою...» [1, 291]. Знаменно, що під час свого візиту до Патюзана Джім приводить Марлоу на вершину пагорба, куди він «чудодійно» підняв гармати, аби розстріляти табір шерифа Алі й отримати перемогу над ворогами Патюзана. І тут, на пагорбі, Марлоу спостерігає за Джімом, як той й його осягає «високо в сонячному сьайві, на вершині історичного пагорба. Джім панував над пралісом, над одвічним мороком, над вікодавним народом. Він стояв, як статуя на постаменті; його незламна юність уособлювала силу і, можливо, чесноти рас, які ніколи не старіють, які виринули з темряви...» [1, 320-321]. Але завершується ця сцена гірким усвідомленням Марлоу: «Годі простими словами передати вам враження від його цілковитої, безмежної самотності...» [1, 326].

Це враження екзистенціальної самотності, неможливості повернути собі той світ простору і перспектив, яким жив Джім до трагедії, що сталася на «Патні» і продовжує його переслідувати, ще більше посилюється в момент прощання Джіма і Марлоу. Коли човен з ними випливає з «вузьких обіймів» річки на широчінь гирла, де вже відкривається безмежний морський простір, Марлоу відчуває неабияке піднесення. Вся картина подається у його фокусі, і тому вона насичена відповідною метафорою і колористикою: «Я дихав глибоко, втішаючись безмежжям відкритого обрію, атмосферу, в якій бриніло життя, енергія досконалого світу. Це небо і це море були відкриті для мене... Перед нами морська гладінь – спокійна і ясно-блакитна – простягалась, злегка підіймаючись, аж до самого обрію. Низка островів, масивних, горбистих, лежала перед широким гирлом на смугі блідої дзеркальної води. Високо в сліпучому сонячному сьайві ширяв самотній чорний птах над одним і тим самим місцем, ледь змахуючи крильми» [1, 364-365]. Натомість погляд Джіма впирається у дно човна, і він не піднімає, «ніби боявся, що на чистому небі десь над океаном побачить докір своїй романтичній совісті...» [там само].

Джیمів Патюзан читачеві важко прийняти на віру через його навмисно підкреслену умовність. Образний ряд не дає забути, що перед нами – подоба казки (земля й люди «немов викликані до життя помахом чарівної палички»). Автор неодноразово повторює, що життя Джіма в Патюзані нагадує «легенду». Це казка, що усвідомлює себе казкою, романсе, готовий зайняти місце в «бібліотеці пригод».

В одній із статей Є. Соловйової стверджується, що роман ділиться на дві частини – життя Джіма до того, як він потрапив на Патюзан, і власне Патюзанський період. Відповідно до цього змінюється темп розповіді, стаючи у другій частині більш динамічним [2-4, 83], відтак робиться висновок про тяжіння роману до неоромантичної прози, в якій домінує традиція пригодницького роману й елементи екзотики з яскравими живописними картинами. На це слід сказати, поперше, що за архітектонікою власне авторською роман складається з сорока п'яти розділів без поділу на більш крупні структурні блоки. А якщо все таки їх виділяти, то більш точним поділом, а ще й до того таким, що допомагає зрозуміти еволюцію характеру і ситуації Джіма з внутрішнім її самоосмисленням, буде виділення чотирьох частин: 1) дитинство і юність Джіма (аж до моменту призначення на посаду штурмана «Патні»); 2) ситуації на «Патні»; 3) поневіряння Джіма по портових конторах узбережжя із виконанням обов'язків морського клерка і, нарешті, 4) поступове утвердження Джіма в якості тюана-правителя Патюзана. У кожній з цих частин є елементи пригодницького жанру, коли динаміка й гострота фабульного розвитку справді різко динамізують розповідь, але все таки більш суттєвими є постійні ретардації – повернення розповіді до центральної ситуації на «Патні» і розгорнуті фрагменти рефлексивного плану, в яких або Марлоу, або хтось з інших нараторів намагаються розв'язати «загадку Джіма», осягнути його вчинок і долю за допомогою своєрідного дискурсивного аналізу.

Не можна погодитися з Є. Соловйовою і в тому, що вона називає у зв'язку з ситуацією на Патні втратою Джімом «моральних принципів», адже тут йдеться про інстинктивний стрибок в екстремальний момент, коли мораль як усвідомлена складова людського існування, не є вирішальним чинником окремого поступку. До того ж, подібно до суддів – морських асесорів, які не хочуть дослухатися до слів-роздумів Джіма, а хочуть чути «лише факти», дослідниця не враховує всю ту колосальну комплексну складність і багатофакторність конкретної ситуації, про що якраз і намагається повідати Джім тим, хто слухає його (точніше, не слухає) на судовому розгляді.

Таким чином, своєрідність наративної структури роману «Лорд Джім», що виявляється в нелінійності його сюжету, ускладненості композиції розповіді, змішуванні і переплетенні часопросторових планів, застосуванні принципу накладання оповідних точок зору, є ізоморфною щодо екзистенціальної проблематики твору і авторського переконання в нескінченності і нез'ясовності внутрішнього світу людини.

Список використаних джерел

1. Конрад, Джозеф. Зроби або помри: морські історії. Бібліотека «ЛітАкценту» / Джозеф Конрад. – К. : Темпора, 2011. – 528 с.
2. Соловьева Е. Е. Два перевода романа Дж. Конрада «Лорд Джим» на русский язык / Е. Е. Соловьева // Вестник Череповецкого государственного университета. – Филологические науки. – 2011. – № 4. – Т. 1. – С. 81-85.
3. Соловьева Е. Конрад, Джозеф / Е. Соловьева // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А. П. Саруханян ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. – М. : Наука, 2005. – С. 206-209.
4. Соловьева Е. Е. Образ Петербурга в романе Дж. Конрада «На взгляд Запада» / Е. Е. Соловьева // Вестник Череповецкого государственного университета. Филологические науки. – 2012. – № 2. – Т. 2. – С. 140-144.
5. Conrad J. The selected works of Joseph Conrad / Joseph Conrad. – London : Wordsworth, 2005. – 1374 p.

Анотація. У статті з'ясовуються особливості часопросторової організації в романі Джозефа Конрада «Лорд Джім», що виявляється в нелінійності його сюжету, ускладненості композиції розповіді, змішуванні і переплетенні часопросторових планів, є ізоморфною щодо екзистенціальної проблематики твору і авторського переконання в нескінченності і нез'ясовності внутрішнього світу людини.

Ключові слова: хронотон, просторові опозиції верх-низ, близькість-далечинь, екзистенціальна проблематика, авторська позиція.

Summary. The article studies the peculiarities of time and spatial organization in the novel “Lord Jim” by Joseph Conrad which discover in it's the nonlinearity of plot, complexity of narrative composition, mixing and interweaving of time and spatial schemes that is isomorphic to the existential problematic of the work and author's belief in the infinity and inexplicability of man's inner world.

There are three main chronotopes in the novel. The first, introductory, the chronotope of Jim's childhood and youth that is designated with his passion for romantic fiction that to its great extent caused the formation of the hero's character. The second is the chronotope of “Patna” and trial of the hero after his “fall”. The third is the chronotope of Patusan where Jim was directed by Marlow's efforts and afterwards the leader of the country he became. But, except for children's and adolescent periods set chronologically one after another and by one storyteller from the third person, the second and the third chronotopes are constantly superposed.

The chronotope of Patusan sharply opposed to the world of the first part of the novel: composition of events that expand there, characters, exotic atmosphere gives the features of the popular genre “romance”. All these “exciting elements” that Marlow finds in the life of discover of this country Stein, repeated in Jim's adventures. It is easily to recognize the genre attribute: the amulet-ring opens Jim the entrance to the “charmed country”, once presented Stein by the native leader. Jim looks like a knight errant who saves people from the oppression which meets on his way to the kingdom.

Due to these parallels spatial patterns and images receive a wide meaning and intensify the phenomenon of uncertainty in fate and nature of the principle character. Therefore, the novel ends with Marlow's confession: “He went away, keeping a secret of his heart...” Thus, the main conclusion of the novel is the idea of incomprehensibility of man's inner world, inexplicability of factors and motives of its behavior.

Key words: chronotope, spatial opposition “up-down, closeness-remoteness”, existential problematic, author's position.

Отримано: 14.07.2015 р.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ВІРШІВ Р. ДАЛА ЗІ ЗБІРКИ «REVOLTING RHYMES»

Інтертекстуальні студії, котрі зародились у другій половині ХХ ст., не втрачають своєї актуальності у наукових дискурсах багатьох країн. Феномен інтертекстуальності є об'єктом дослідження у царині багатьох наук, серед яких літературознавство, текстознавство, лінгвістика тексту, перекладознавство тощо. У поле дослідження потрапляють різні дискурси (художньо-літературний, науковий, релігійний і медіадискурс). Художньо-літературний дискурс, у якому постійно взаємодіють автор і читач як адресант і адресат, є одним із найдавніших і, на нашу думку, найбільш доступним для вивчення як науковцями, так і звичайними читачами.

Серед читачів, які свідомо долучаються до текстів різних дискурсів, є студенти, які вивчають іноземні мови. Для того, щоб взаємодія автора і читача відбувалася успішно, читач повинен володіти певними прийомами інтерпретації тексту. Серед таких прийомів, що є важливим для оволодіння іноземною мовою, знаходиться й уміння проводити інтертекстуальний аналіз тексту. Причому такий аналіз можливо починати проводити, спираючись на загальні літературні та лінгвістичні знання, набуті ще у школі.

Однією із сучасних вимог до навчання іноземної мови є використання автентичних матеріалів. До останніх з упевненістю можна віднести тексти сучасної англійської літератури. Відбираючи тексти для вивчення, слід звернути увагу на англійського письменника Роальда Дала (Roald Dahl), відомого своєю оригінальністю автора, твори якого будуть цікавими дітям і дорослим.

Мета цієї розвідки – схарактеризувати основні типи інтертекстем, які є маркерами або ви-явами різних видів інтертекстуальності, що властива текстам Р. Дала, а саме віршам-казкам зі збірки «Обурюючі рими» (*переклад наш. – Ю.Ш.*) (Revolting Rhymes, 1982).

Поняття «інтертекстуальність» уперше було введено Ю. Крістевою, представником постмодернізму, в 60-ті рр. ХХ ст. в її праці про М.М. Бахтіна. Це питання зацікавило багатьох лінгвістів. Загалом до проблеми множинних зв'язків тексту з іншими текстами зверталися І. Арнольд, Р. Барт, А. Бенкет, Р. Богранд, В. Виноградов, І. Гальперін, Ж. Дерріда, У. Еко, І. Ільїн, К. Леві-Стросс, Ю. Лотман, М. Ріффатер, О. Розеншток-Хюсси, П. Тороп, А. Устін, Н. Фатєєва, С. Фіш, М. Фуко, Р. Якобсон, та ін. В українській лінгвістиці питанням інтертекстуальності цікавляться Ф. Бацевич, В. Калашник, Т. Космеда, О. Маленко, О. Рябініна, О. Селіванова, Г. Сюта та ін. Однак деякі питання теорії інтертекстуальності залишаються недостатньо опрацьованими і сьогодні.

Серед сучасних дослідників існує думка, що інтертекстуальність не обмежується постмодерністською літературою, хоча постмодерністська інтертекстуальність має свою специфіку: раніше інтертекстуальність була лише одним із прийомів разом з іншими, а в наш час це найбільш висунутий прийом та невід'ємна частина постмодерністського дискурсу. Так виникла концепція обмеженої інтертекстуальності як свідомого літературного засобу. На думку З. Мітосек, у цьому випадку йдеться про «обігрування текстів, стилів, поетик, яке зумовлює семантичні ефекти, пов'язані з подвійним мовленням: з діалогом, повторенням, імітацією й залученням того, що вже було сказане й що існує в мистецькій та культурній традиції як поле безперервних співвіднесення та застосувань» [3].

Художній текст – це вербалізована репрезентація інтерпретацій світу (картин світу) всіх його персонажів, поданих через їхні неповторні дискурси, а також дискурс автора. Інтертекстуальність тексту реалізується не тільки завдяки його знаковій природі, але й за рахунок інтерсуб'єктивності – виробництва смислу із взаємовідносин між аудиторією, текстом, іншими текстами та соціокультурними домінантами в різноманітних соціальних умовах та комунікативних ситуаціях [7].

Успішність функціонування інтертекстуальності тексту залежить від компетентності читача – ступеня його володіння соціолектом, який, у даному випадку, розглядається як корпус прототекстів і правил їх аранжування. Чим краще читач знайомий з релевантними прототекстами, тим більше елементів семантики та лінгвистилістичної організації тексту-приймача буде сприйматися у зв'язку з аналогічними елементами цих прототекстів і тим більш усвідомлено проходить процес сприйняття тексту читачем.

Однак, на наш погляд, інтертекстуальність реалізується, коли читач вибудовує третій план – результат взаємодії планів тексту-приймача і прототексту, який характеризується неповторним смислом, відмінним від смислу перших двох, залежить від особливостей індивідуального сприйняття і може відрізнитися від авторської інтерпретації того самого тексту.

У нашому дослідженні ми розуміємо інтертекстуальність як багатоаспектну психолінгвістичну категорію тексту, що вказує на його комунікативні відношення з іншими текстами на змістовному, лексичному, синтаксичному та стилістичному рівнях та виражається за допомогою мовних маркерів – інтертекстом [2, 72]. Під інтертекстем (термін запропонував К. Сидоренко) ми розуміємо «міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту граматичної, морфемно-словотвірної, морфологічної, синтаксичної, лексичної, просодичної (ритміко-інтонаційної), строфічної, композиційної – уведений у межтекстові зв'язки» [4, 78-84].

Існує багато класифікацій видів інтертекстуальності та інтертекстом, які було створено на ґрунті різних критеріїв дослідження. Ми скористалися класифікацією, яка створена з урахуванням доробків П. Торопа [5] та Н. Фатєєвої [6]. Згідно з цією класифікацією, інтертекстуальні взаємодії на різних рівнях тексту реалізуються інтертекстами, переважно представленими різними типами алюзій і цитат, які вербалізують прототекст за принципом метонімії і бувають імпліцитними й експліцитними, маркованими і немаркованими. Такі інтертекстами й інтертекстуальність у цілому виконують у процесі комунікації переважно розпізнавальну, експресивну, ігрову і смислопороджувальну функції.

Як було зазначено вище, багатьом сучасним художнім текстам властива інтертекстуальність. Інтерпретація таких текстів допомагає збагатити читацький досвід. Якщо це тексти іноземною мовою, у нашому випадку англійською, то їх опрацювання сприяє розвитку навичок читання й комунікації, а також формуванню вмінь аналізувати, оцінювати та синтезувати.

Одним із найвідоміших англійських письменників сучасності є Роальд Дал (1916–1990), якого називають також «одним з найкращих оповідачів для дітей 20-го століття» [17]. Його творчий доробок складається з 17 повістей і 3 збірок віршів для дітей, 2 романів та 19 збірок оповідань для дорослих, декількох біографічних і автобіографічних творів, п'єс, сценаріїв для фільмів, теле- та радіосеріалів. Серед його улюблених письменників – Р. Кіплінг, В. Теккерей, Ч. Діккенс, Ф. Марріет. Вплинула на його творчість і його мати, яка розповідала своїм дітям норвезькі міфи та легенди.

Збірка віршів Р. Дала «*Revolting Rhymes*» вийшла у 1982 році й одразу привернула до себе увагу незвичайним потрактуванням відомих усім дітям казок. До збірки входять шість віршів: «(The) Little Red Riding Hood and the Wolf», «Three Little Pigs», «Snow White and the Seven Dwarfs», «Goldilocks and the Three Bears», «Jack and the Beanstalk», «Cinderella». Характеризуючи ці вірші, критики визначають їх як пародійні або сатиричні. У всіх цих віршах автор подає свою інтерпретацію відомих казок. І тут вже маємо зазначити, що інтерпретує Дал не тільки загальновідомі варіанти цих казок для дітей (як ми знаємо, у певний період багато казок було адаптовано для дітей з урахуванням вимог цензури), а й апелює до їх версій для дорослих.

Кожен з перелічених віршів має заголовок, який одразу викликає в пам'яті читача відомий йому варіант (!) дитячої казки. У неангломовного читача виникає асоціація з перекладеними версіями, наприклад, «Попелюшка» («Золушка»), «Червона Шапочка» («Красная Шапочка»), «Три поросся» («Три поросенка»), «Білосніжка і сім гномів» («Белоснежка и семь гномов»), «Золотоволоска й три ведмеді» у перекладі О. Зозулі («Три медведя» Л. Толстого), «Джек і бобове стебло» («Джек и бобовое дерево»). У цьому криється можливість порівняльного аналізу, тому що феномен інтертекстуальності дуже широко досліджується у царині перекладознавства тощо. Отже, першими інтертекстами у зазначених віршах є заголовки, які є виявами паратекстуальності й одразу сигналізують про зв'язок з відомими прототекстами. Але, читаючи далі, адресат розуміє, що зміст дещо відрізняється від того, який він зазвичай пригадає.

Починаючи з казки «Cinderella», зазначимо, що вона представляє архетипну казку про перетворення бідної людини (частіше дівчини) у багату. В оригінальній казці «Ash(en)puttel» [10] (до речі, визначення походження казок завжди є проблематичним, і тут ми говоримо тільки про одну з найперших письмових версій), яка була записана прозою братами Ґрімм, є брутальні сцени і вирази. У більш сучасних версіях, до яких належить і казка Ш. Перро, змінено оригінальне спілкування персонажів, щоб її змогли читати діти. Римована інтерпретація Р. Дала висуває на передній план цензурування більш жахливої оригінальної історії, ніж та, що представлена у сучасних версіях. Він робить це шляхом створення світу, який лежить між нашою уявою про реальний світ і фантазійним світом братів Ґрімм, за допомогою слів: «*I guess you think you know the story. You don't. The real one's much more gory. They phony one, the one you know, was cooked up years and years ago, and made to sound all soft and sappy, just to keep the children happy*» [8]. Цими рядками виражено сформульований намір автора написати текст на підґрунті відомого прототексту, що є виявом метатекстуальності, і одночасно дається пряме посилання з коментуванням на дві версії казки, про які ми писали.

Запозичивши сюжет, Дал створив твір іншого літературного жанру. Він зберігає основні елементи казки, але змінює кінець казки, переробивши і певні події. Головні дійові особи твору на-

звані так само, як і персонажі казок братів Грімм або Перро. Таким прийомом письменник користується і в інших віршах зазначеної збірки. Таким чином, автор дотримується онімічної єдності з прототекстом. При цьому оніми – це інтертекстеми, які є виявами власне інтертекстуальності.

З перших же слів Попелюшки стає зрозуміло, наскільки героїня Дала відрізняється від своєї тезки з казки Перро (це і дає підстави звернутися до версії братів Грімм). Мова Попелюшки далека від досконалості і наповнена вульгаризмами, виразами простолюднів і неологізмами: «*Can't you see I feel as rotten as can be!*» або «*She shouted, 'Heck! I've got to run to save my neck!*» Мова інших персонажів подібна мові Попелюшки. Персонажі вірша Дала використовують у своїй промові ідіоми сучасного жаргону, вживаючи їх без змін, буквально цитуючи: «*Who's this dirty slut?*» Отже, цитування жаргонізмів уводить текст до корпусу текстів сучасної літератури, розвиваючи жанр так званої «іронічної казки».

Згодом, за сюжетом казки Дала, принцovi так не подобається ідея, що йому, можливо, доведеться одружуватися на старшій сестрі, що він відрубує їй голову, вигукуючи: «*Off with her head!*». Ця фраза є алюзією на «Алісу в країні чудес» Л. Керролла. Згодом він відрубує голову і другій зведеній сестрі. Після балу відбулися події, яких ніхто не очікував. Злих сестер було покарано самим принцом, що дуже вплинуло на наміри Попелюшки: «*No more Princes, no more money. I have had my taste of honey. I'm wishing for a decent man. They're hard to find. D'you think you can?*» Чарівниця знаходить виробника джему для неї, і вони живуть довго і щасливо: «*Their house was filled with smiles and laughter / And they were happy ever after*» [8]. Ці заключні слова є алюзією на більш традиційні казки для дітей, яку також можна схарактеризувати як запозичення прийому.

Другою, не менш цікавою, інтерпретацією є віршована казка «Goldilocks and the Three Bears». Оригінал цієї казки існував у двох варіантах, інша назва «The Story of the Three Bears». Казка, почута Р. Сауті в усному переказі, була вперше видана ним у 1837 році. Головним персонажем була страшна, брудна, стара жінка, яка зайшла у дім трьох ведмедів-холостяків і повелася там недобре. Згодом, через 12 років, Дж. Кандалл у своїй збірці «Treasure of Pleasure Books for Young Children» [17] видає оновлений варіант казки, де головними персонажами є маленька дівчинка, а потім (у 1852) і родина ведмедів.

Роальд Дал наслідує традиційний сюжет (що є виразом метатекстуальності), але подає цю історію у вигляді розгляду справи перед судом присяжних. Пряме посилання на відомий прототекст виражене у таких рядках: «*This famous wicked little tale / Should never have been put on sale / It is a mystery to me / Why loving parents cannot see / That this is actually a book / About a brazen little crook...*» Далі у тексті вірша автор також відсилає читача до прототексту інтенційно: «*(The famous story has no clues / To show the girl removed her shoes); A judge would say without a blink / "Ten years hard labour in the clink." / But in the book, as you will see / The little beast gets off Scot-free...*» [8].

Як у більшості творів Р. Дала, у цьому вірші знаходимо алюзії та ремінісценції на традиційний англійський роман і уклад родинного життя англійців: «*You have collected lovely things / Like gilded cherubs wearing wings / And furniture by Chippendale / Bought at some famous auction sale / But your most special valued treasure / The piece that gives you endless pleasure / Is one small children's dining-chair / Elizabethan, very rare / It is in fact your joy and pride / Passed down to you on grandma's side*» [8]. Алюзіями виступають власна назва і прикметник, створений від імені. Ремінісценціями є описи ситуацій, які знайомі багатьом англійцям. На одну з таких ситуацій вказує ідіома *gets off Scot-free*, що має значення: «1. не платити податків, 2. залишитися непокараним за злочин» [16].

За роки свого існування казка про трьох ведмедів і дівчинку мала різні варіанти закінчень, але тільки Дал подає нам два зовсім інші: ув'язнення на 10 років як можливий вирок суду або ведмідь-батько дозволяє своєму ведмежаті доїсти кашу, яка, нажаль, знаходиться в дівчиську. Цей неочікуваний фінал робить казку авторським твором.

Третім віршем-казкою, на який хочеться звернути увагу, є «Jack and the Beanstalk». Найдавнішу версію з мораллю, якої немає у Р. Дала, було надруковано Бенджаміном Табартом у 1807 році. Потім Джозеф Джекобз (Якобз) переписав казку без моралізаторства і видав її у збірнику «English Fairy Tales» (1890). Існує багато версій цієї казки, а іншою назвою є «Jack and the Giant Killer» [17]. Як у всіх казок, у цієї теж цікава історія походження й аналогій, але її дослідження не є метою нашої розвідки.

Інтертекстуальний аналіз вірша-казки «Jack and the Beanstalk», написаного Р. Далом, дає підстави зазначити, що прототекстами цього тексту є не тільки відома дитяча казка, але й фольклор і зразки сучасного англомовного дискурсу. Інтертекстуальність реалізується переважно на змістовному, лексичному та стилістичному рівнях.

На змістовному рівні інтертекстуальний зв'язок виконується за допомогою заголовка та таких онімів, як Jack і the Giant (у вірші подано з великої літери). Вони функціонують як алюзії.

Проте, від традиційного сюжету залишилися тільки основні події (отримання бобів за корову, сварка з матір'ю і видирання на стебло (причому менша кількість ситуацій перебування нагорі). Кількість персонажів і кінець казки значно відрізняються.

На лексичному рівні ті ж самі оніми асоціюються з відомою казкою, але інші лексичні одиниці становлять алюзії на: 1) давню (18 ст.) пісню англійських моряків. Порівняємо вираз «*That she's (cow. – Ю.Ш.) as old as billy-o*» з виразом з пісні «*Where have you been all the day, bonny boy, Billy Boy? / Where have you been all the day, / O my dear darling Billy O?*» [12] Порівняння у вірші-казці утворено автором на базі кільця – стилістичного прийому у пісні. За допомогою цієї алюзії письменник підкреслює вік корови, тому що вік пісні теж доволі складно вирахувати; 2) сучасні серіали, рекламні слогани за допомогою реалій, наприклад: «*She beat the boy for half an hour, / Using (and nothing could be meaner) / The handle of a vacuum cleaner або She yells out loud, 'My sainted souls! / I'll sell the Mini, buy a Rolls!*» [8].

Для посилення експресивності повідомлення та створення певного конотативного змісту письменник, як і в інших віршах-казках цієї збірки, вживає неформальну лексику та сленг, наприклад: *We are stony broke!* (BE, informal) – що означає не мати грошей зовсім [14]; *Go and find some wealthy bloke* («багата людина»). Походження слова *bloke* знаходиться під питанням, але характеризується як лондонський сленг середини 19 ст. [13]; *by gum* та *Golly-gosh* вживаються як вирази здивування переважно представниками середнього класу і є евфемізмами для виразу *By God* [9; 15].

На синтаксичному рівні увагу привертає така конструкція: «*It shouted loud, 'FEE FE FO FUM / I SMELL THE BLOOD OF AN ENGLISHMAN!*» Це пряма цитата з відомих традиційних варіантів (Пор.: *The giant cried, "Fee-fi-fo-fum, I smell the breath of an Englishman. / "Fee, fa, fie, fo, fum, I smell the blood of an Englishman"*[11]. Цей вислів з'являється у тексті пізніше у вигляді номінатива, функціонуючи як ремінісценція на згадану ситуацію: *Jack listened for the fee-fo-fum*. Отже, у цьому вірші реалізується власне інтертекстуальність і метатекстуальність.

Таким чином, народним казкам та легендам властива імпліцитна (онтологічна) інтертекстуальність. Р. Дал інтенційно реінтерпретує ці казки, тому інтертекстуальність його текстів експліцитна. Елементами експліцитної (вербалізованої) форми інтертекстуальності досліджених текстів виступають: цитати, немарковані та частково марковані; власні імена (оніми), алюзії, ремінісценції тощо; представлена в більш прихованих формах імпліцитна інтертекстуальність (частково вербалізована) знаходить своє вираження в концептуально-підтекстовій інформації, а також у композиційних цитатах, що «працюють» в основному на асоціативному рівні сприйняття.

Під час дослідження з'ясувалося, що існує термін *fractured fairy tales*, який позначає переробку традиційної казки, яка зберігає знайомі елементи, такі як персонажі і сюжет, але змінює історію в неочікуваних напрямках, дуже часто з сучасним поворотом або іронічним змістом. Наші літературознавці ще називають їх «іронічні казки». Літературний розквіт «іронічної казки» спостерігається переважно у США з кінця 1980-х років. Досліджувані казки Р. Дала за своїми характеристиками теж можна віднести до *fractured fairy tales*.

В англійському світі спостерігається збереження популярності таких казок і їх застосування у навчальному процесі у початковій школі і далі. Існує багато покрокових інструкцій, методик та спеціально розроблених веб-сайтів, які мають допомагати викладачам і учням. Заключним завданням при опрацюванні таких казок, як правило, стає створення своєї версії популярних казок у несподівано комічному ключі [1]. Окрім розвитку фантазії й почуття гумору, така вправа має стимулювати здатність до нестандартного та нестандартного мислення, що є одним із завдань сучасної школи. З погляду на це, нам видається перспективним не тільки й далі проводити інтертекстуальний аналіз сучасних текстів, написаних для дітей, але й залучати до цього студентів-філологів, особливо майбутніх вчителів, щоб вони могли запозичити досвід західних колег і впроваджувати його в процес навчання школярів.

Список використаних джерел

1. Вздутьська В. Іронічні казки: від гумору до нестереотипного мислення [Електронний ресурс] / В. Вздутьська. – Режим доступу: <http://kazkarka.com/studiji/ironichni-kazki-vid-gumoru-do-nestereotipnogo-mislennya.html>
2. Жулинская А.С. Интертекстуальность как объект лингвистических исследований / А.С. Жулинская // Ученые записки ТНУ им. В. И. Вернадского. Серия «Филология». Т.18 (57). – 2005. – № 1. – С. 71-75.
3. Мігосек З. Теорії літературних досліджень / Пер. з польської В. Гуменюк, наук. ред. В.І. Іванюк. – Сімферополь : Таврія, 2003. – С. 343-353.
4. Сидоренко К.П. Интертекстовые связи пушкинского слова / К.П. Сидоренко. – СПб. : Изд. РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. – 253 с.

5. Тороп П.Х. Проблема интертекста / П.Х. Тороп // Текст в тексте. Труды по знаковым системам. XIV, Уч. записки Тартуского гос. ун-та. – Тарту, 1981. – Вып. 567. – С. 39–44.
6. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. А. Фатеева // Известия РА. Сер. лит. и яз. – М., 1998. – Т. 57, № 5. – С. 25–38.
7. Чорновол-Ткаченко Р.С. Теорія інтертекстуальності: цілі, завдання, методи [Електронний ресурс] / Р.С. Чорновол-Ткаченко // Вісник СумДУ. – 2006. – № 11 (95). Т. 2, – С. 84. – Режим доступу : [http://visnyk.sumdu.edu.ua/arhiv/2006/11\(95\)2/15_Chernovol.pdf](http://visnyk.sumdu.edu.ua/arhiv/2006/11(95)2/15_Chernovol.pdf)
8. Dahl R. Revolting Rhymes / R. Dahl, Q. Blake. – New York : Puffin Books, 2003. – 46 p.
9. Dictionary.com [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://dictionary.reference.com/browse/by-gum>
10. Grimms' Fairy Tales by Jacob Grimm and Wilhelm Grimm [Електронний ресурс] / Project Gutenberg. – Режим доступу : <http://www.gutenberg.org/files/2591/old/grimm10.pdf>
11. Jack and the Beanstalk [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.shortkidstories.com/story/jack-beanstalk/>
12. Mainly Norfolk : English Folk and Other Good Music [Електронний ресурс] / Режим доступу : <https://mainlynorfolk.info/martin.carthy/songs/billyboy.html>
13. Online Etymology Dictionary [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.etymonline.com/index.php?term=broke>
14. Oxford Dictionaries [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/stony-broke>
15. UE UsingEnglish.com [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.usingenglish.com/reference/idioms/scot+free.html>
16. Urban Dictionary [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=golly+gosh>
17. Wikipedia, the Free Encyclopedia [Електронний ресурс] / Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Roald_Dahl

***Анотація.** Стаття присвячена інтертекстуальному аналізу віршів-казок Р. Дала зі збірки «Revolting Rhymes». Запозичивши сюжети, Дал створив твори іншого літературного жанру, залучивши цитати, алюзії та ремінісценції на відомі прототексти. Він зберігає основні елементи казок, але змінює їх кінець, переробивши і певні події. Інтертекстуальність його текстів експліцитна. Досліджувані казки Р. Дала за своїми характеристиками можна віднести до іронічних казок.*

***Ключові слова:** інтертекстуальність, цитата, алюзія, ремінісценція, прототекст, іронічна казка.*

***Summary.** The article is devoted to the analysis of the display of intertextuality in poems by R. Dahl from his collection Revolting Rhymes. R. Dahl is one of the prominent contemporary English writers whose works are popular with both adults and children all over the world. Intertextuality as a text category has been under discussion in the field of many human sciences for a long time and the studies have not lost their topicality as most of the nowadays texts have intertextual elements. Intertextuality of a text functions when there are three components: a text, a precedent text and an interpreter. The latter one, in our opinion, should be represented by the author and a reader.*

On the example of the three poems we prove that intertextuality in its various forms is widely represented in the given texts, too. Dahl's collection attracted audience's attention with an unusual interpretation of well-known folklore fairy-tales and their variants written by other writers. Using the plots of the fairy-tales the author wrote the works of different genre. He keeps the main elements of the fairy-tales but changes the ends as well as some events. To highlight the expressiveness and to make the definite connotation the writer uses informal vocabulary and slang. Intertextuality of his texts is intentional and explicit. We consider quotes, allusions and reminiscences to be the major elements of the explicit intertextuality of the texts under research. The allusions are mainly represented by proper names, the quotes and the reminiscences are in the form of sentences. Intertextuality is found on the lexical, syntactical, stylistic levels and the level of meaning.

The second point the article deals with is the importance of developing students' skill of text interpretation. The ability to conduct even elementary intertextual analysis enables students of different levels to develop their reading and writing skills as well as skills of analysis, synthesis and evaluation. Furthermore, they lead to the development of students' creativity and non-standard way of thinking.

***Key words:** intertextuality, quote, allusion, reminiscence, precedent text (prototext), fractured fairy tales.*

Отримано: 16.07.2015 р.

ОЗНАКИ КОНЦЕПТУ «ЧЕХОВСЬКЕ» В ПЬЕСІ Б. ШОУ «ЛЮДИНА І НАДЛЮДИНА»

Наукова новизна дослідження полягає, по-перше, у використанні концепту «чеховське» як набору художніх показників, що увібрали сутність метода даного автора, а по-друге, у спробі назвати та прокоментувати ці показники у п'єсі Б. Шоу «Людина і надлюдина», аналіз якої з точки зору наслідування чеховської традиції, наскільки нам відомо, ще не здійснювався. У роботі було зроблено спробу з'ясувати, як використання показників концепту «чеховське», свідомо чи не свідомо вело до оновлення драматургічної системи і як формувалася дискусійна драма Б. Шоу на прикладі одного з ранніх творів драматурга. У зіставленні творів названих авторів особливо чітко виявляють себе риси стилістичної оригінальності письменників і пропонується дещо новий погляд на ранню драматургію Б. Шоу.

Теоретичною базою нашої проблеми можна вважати як концептуальні дослідження загально-теоретичного плану (Г. Г. Слишкіна, Ю. С. Степанова), так і роботи тих авторів, які вивчали творчість Б. Шоу (А. Г. Образцова, Ф. Берг). Зазначимо, що виділення характерних ознак концепту «чеховське» було предметом окремої статті, тому в наведеній статті ці показники використовуватимуться як визначені а priori.

Великий вплив на становлення художнього методу Б. Шоу мали надбання його попередників у сфері «нової драми». Орієнтованість Б. Шоу на досягнення А. П. Чехова відзначалася неодноразово, але, переважно, дослідження концентрувалися навколо п'єси «Дім, де розбиваються серця». Порівняльний аналіз п'єси Б. Шоу «Людина і надлюдина» з п'єсами А. П. Чехова не здійснювався.

Пояснюючи наш вибір твору для дослідження, приведемо думку Фредеріка Берга: «Це п'єса, в якій Б. Шоу вперше відвернувся від драматичних структур дев'ятнадцятого століття, що раніше підтримували його творчість, і почав розвивати нові форми, які стали характерними для його пізніших п'єс і вплинули на театр двадцятого століття» [11, 145].

Незважаючи на те, що Б. Шоу, найімовірніше, не був знайомий з п'єсами А. П. Чехова під час написання п'єси «Людина і надлюдина» (1901 – 1903), вважаємо за можливе говорити про типологічну подібність творів письменників на рівні сюжету, композиції, характерології. Особливо це стосується виділення на типологічному рівні ознак концепту «чеховське», які увійшли до творчої спадщини Б. Шоу.

Деякі роз'ясненні щодо сутності концепту «чеховське». Концепт розглядається нами за Ю. С. Степановим як *мікромодель культури*, він породжує її й породжується нею. Будучи «згустком культури», концепт несе в собі екстралінгвістичну, прагматичну, тобто позамовну інформацію [7, 40]. Враховуючи тільки що сказане, зазначимо наступне. Для дослідження художнього концепту «чеховське», у якому неодмінно буде задіяний як образний ряд, так і мовні прийоми цього автора, нам слід орієнтуватися на наступне знання: «концептами є обмежене число культурно-значимих одиниць, при цьому вони мають властивість поліапелювання, тобто можуть реалізовуватися за допомогою якогось ряду одиниць мови й мовлення» [6, 30].

Якщо заглибитися в авторський коментар Б. Шоу до творчості Л. М. Толстого, А. П. Чехова, М. Горького, то можна відзначити наступне. Твори щойно названих російських письменників він аналізує як реалістичні. Але коли справа торкається А. П. Чехова, то нам, очевидно, варто дослухатися до А. Г. Образцової, яка обстоювала думку про те, що Б. Шоу «вбачав у Чехові в першу чергу того, хто звергає ідеали, ілюзії» [3, 148]. Йдеться – про реформування реалізму.

Концепт «нереалізованого» героя. Розмірковуючи над проблемою «героя, що не відбувся» у літературі нашого часу, тобто на рубежі ХХ–ХХІ ст., сучасні дослідники констатують, що йому властиві:

- а) нелогічні вчинки, продиктовані нестійкою свідомістю;
- б) розгубленість свідомості і неоднозначність сприйняття;
- в) характери і переважання монологічного самопізнання над діалогічним спілкуванням;
- г) «суміжне співіснування структур пам'яті», тобто спроби повернутися до старого досвіду, і відчай від неможливості застосувати його в сьогоденні [5, 60–61].

Можна стверджувати, що саме такий тип мислення був притаманний як багатьом персонажам А. П. Чехова, так і персонажам Б. Шоу. Зафіксовані ними розгубленість, плутанина і відчуття розпачу, котрі поступово запановують у будинках, родині і душах людей на початку ХХ ст., на думку російського й англійського авторів, пояснювалися характером роздрібненого, тривожного і непередбачуваного часу. У результаті – мотив внутрішньої невлаштованості, а часом і відчай, в їхній п'єсах стає конфліктотворчим.

Родинні конфлікти, показані у творах Б. Шоу та А. П. Чехова, також схожі. Так, чеховський Іванов не може залишатися в одному домі з дружиною Саррою (Ганною Петрівною), яка абсолютно невинна в тім, що вона йому просто набридла. Знаючи, що вона невиліковно хвора, він дозволяє собі не гідні чоловіка репліки:

«Іванов: Сарра, замовкни, іди, а то у мене з язика зірветься слово! Мене так і кортить сказати тобі що-небудь жакхливе, образливе... (Кричить). Замовкни, жидівка!..»

А через хвилину:

«Іванов: Так знай же, що ти (...) скоро помреш... Мені лікар сказав, що ти скоро помреш...» [9, 62].

Подібну ситуацію коментує Джон Теннер у п'єсі Б. Шоу «Людина і надлюдина». Різниця тільки у тому, що він розмірковує не про розлучення чи смерть дружини, а поки що про майбутній шлюб.

«Теннер: Ця мета не у тому, щоб дати щастя тобі чи собі, а лише у тому, щоб задовольнити природу. Жінка одержима сліпою пристрастю творення. Цій пристрасті вона приносить в жертву себе; що ж, ти думаєш, вона зупиниться перед тим, щоб і тебе принести в жертву?» [10, 403].

Концепт «нового», реалізований у художньому втіленні п'єс. Концепт «нового» у першу чергу стосується нової сюжетної логіки. Характерною рисою драматургії А. П. Чехова і Б. Шоу виявилось їхнє «нестандартне» ставлення до понять «сюжет» і «читач» (глядач). Літературознавець І. М. Сухих, який присвятив аналізу авторської позиції А. П. Чехова один із розділів своєї монографії «Проблеми поетики А. П. Чехова», зазначив, що цей автор не переймався традиційною логікою та привабливістю своїх сюжетів, як це було в літературі його часу, – цим він відрізнявся і від О. М. Островського, і від Л. М. Толстого [8]. Цю ж ознаку чеховської прози констатував і Г. П. Бердников: «...подій у звичному розумінні цього слова у Чехова немає. Немає життєвих конфліктів, які обумовлюють боротьбу і зіткнення характерів, що розкривають зазвичай основний конфлікт твору, а разом з тим і основну його тему» [1, 65].

Схожа особливість драматичної оповіді виявляє себе і у п'єсах Б. Шоу. У них відображається не саме життя, а зі «скалок життя» твориться ілюзія «життя як воно є». У цих творах, як і в чеховських п'єсах, багато говорять про нікчемне, дрібне, що зовні не має відношення до колізії драми.

Важливу роль у визначенні творчих паралелей, що існують між двома авторами, відіграє тип сюжету. Обидва драматурги, А. П. Чехов і Б. Шоу, вважаються майстрами, які створили особливий тип розповіді (драматичної дії), названий «сюжетом прозріння». Типовим можна назвати наступний епізод прозріння у Б. Шоу – герой п'єси «Людина і надлюдина», вражений звісткою, що саме він, а не його товариш, є об'єктом матримоніальних планів героїні:

«Теннер (в шаленстві волаючи до небес): Так, значить... значить, це я трутень, павук, намічена здобич, приречена жертва?

Стрейкер: Щодо трутня і павука не скажу. Але що ви і є намічена здобич, це можете не сумніватися! І не так вже це погано, вірте моєму слову» [10, 448].

Особливості характерології у комічних п'єсах. Коментар В. В. Полонського стосовно характерних рис героя, що заявляють про себе в комічних п'єсах А. П. Чехова, супроводжувався таким висновком: «...”некласична” специфіка чеховського героя яскравіше виявляється саме в парадигматичних для російської літератури сюжетних ситуаціях: любовних, ідейних дуелях, сповідальних сценах, «історіях душі людської»» [4, 189].

У нашому випадку особливості характерології найзручніше розглядати на матеріалі жіночих образів, наявних у п'єсах обох авторів, оскільки більша частина оповіді обома драматургами віддавалася саме жінкам. Схожість простежується у типажі героїнь: у творах англійського, як і в російського автора, присутні сучасні «емансиповані» особи, які прагнуть не відставати від чоловіків і довести, що «слабка стать» – це не про них.

Примітно, що Б. Шоу – захисник і пропагандист нових суспільних і родинних стосунків – створив цілий ряд сильних жіночих характерів, але так звані «жінки майбутнього», що існують у його творчості, не так часто зустрічаються у А. П. Чехова. Відзначимо також, що коли героїні у творах англійського автора сприймалися як позитивні, то сучасні для російського письменника «сильні особи» здебільшого викликали стійке авторське неприйняття (Ліда Волчанінова у «Домі з мезоніном»; Маша Должикова у «Моєму житті»).

Обидва автори, А. П. Чехов і Б. Шоу, насміхаючись із «жінок-вамп», показують незнищенність такого характеру і одночасно постійний інтерес, який виявляють чоловіки до таких осіб. Ситуація з вдовицею Поповою («Ведмідь») буквально повторюється у п'єсі Б. Шоу «Людина і надлюдина». Підтверджує це і дуже характерний комічний діалог:

«Теннер: Я з вами не одружуся. Я з вами не одружуся.

Енн: Одружитесь, одружитесь.

Теннер: Я вам кажу – ні, ні і ні.

Енн: А я вам кажу – так, так і так » [10, 544].

У Б. Шоу менше пом'якшуючих їдку насмішку фарб. У п'єсі «Людина і надлюдина» демонструється неспроможність, невпевненість майбутнього чоловіка у порівнянні з його молодю дружиною, яка взяла кермо влади у свої руки.

«Теннер: Одруження через три дні після нашого повернення до Англії; в оточенні магістратури, свідки – мій повірений і його секретар, форма одягу звичайна ...

Енн (любовно і гордовито поглажуючи його руку): Нічого, нічого, любий. Продовжуйте горворити...» [10, 548].

Соціальна складова «комедії положень» А. П. Чехова і Б. Шоу. Як А. П. Чехов в гумористичних оповіданнях і драматичних сценках, так і Б. Шоу у своїй ранній комедії показують одні й ті ж самі типи людей, сформовані у схожих соціальних і станових умовах. Однак пошлемося на думку Б. І. Зінгермана, який про «розставлення сил» у чеховській гумористиці пише наступне: «Дві сили протистояють у його п'єсах: тонкі, інтелегентні люди і вульгарна буденність; інтелегентних людей у водевілях немає – одна буденність» [2, 175]. Тут, як і в інших критичних джерелах, мається на увазі не тільки буденність у вигляді побутової складової життя, але й побутові верства загалом – люди, яких називають «обивателями», не здатними сприймати світ поза вузькими побутовими рамками. Філістерами називають і деяких героїв у п'єсі Б. Шоу: «Теннер (жваво): Замовкніть, Генрі! Ви філістер. У вас немає ні краплі романтики» [10, 459].

Що стосується інтелегентів-романтиків та ідеалістів, схожих на чеховських героїв, то у ранніх комедіях Б. Шоу вони відсутні, а з'являються лише у його «серйозних» п'єсах. Ось тоді стане ясно: стражденні інтелегенти А. П. Чехова і «милі сластолюбці» Б. Шоу – діти одного часу. Їм, розгубленим, що так і не усвідомили себе, уготована доля смішних плутаників.

Отже, персонажі Б. Шоу, бундючні англійці та люди підкреслено побутової свідомості, намагаються показати себе у найкращому світлі, виглядати сучасними, новомодними і освіченими. Вони вступають до клубів за інтересами, жінки курять, використовують лексику нижчих верств – все лише для того, щоб здаватись «несподіваними». І це дуже схоже на молодих людей, яких А. П. Чехов показує у своєму водевілі «Весілля». Тут, бажаючи виглядати освіченою, сучасною та оригінальною, акушерка Змеюкіна виголошує: «Які ви всі противні скептики! Біля вас я задихаюся (...) Дайте мені атмосфери! Чуєте? Дайте мені атмосфери!» А далі у А. П. Чехова йде ремарка «наспівує». А потім – ще і нещира репліка телеграфіста Ятя: «Чудово! Чудово!» [9, 109]. Комічний ефект тут підготовлено невідповідністю професійного становища (акушерка) і манірності поганої актриси; і знову професії (телеграфіст) і награної емоційності. Так у А. П. Чехова висміювалась психологія міщанського стану, який визнавав за краще жити за принципом «не бути, а здаватись». Те саме було особливо помітно у ранніх комедіях Б. Шоу, покликаних, на думку автора, впливати на суспільну свідомість. Яскравим прикладом може служити комічний діалог з п'єси Б. Шоу «Людина і надлюдина», названої ним ще й «комедією з філософією»:

«Мендоса: Я – бандит: живу з того, що грабую багатих. Вашу руку!

Теннер (жваво): А я – джентльмен: живу з того, що грабую бідних! Вашу руку!» [10, 456].

Очевидна парадоксальність цієї розмови ілюструє одну з головних рис Шоу-гумориста: дуже часто взаємотяжінням у нього вирізняються первісно взаємнесумісні поняття.

Підсумовуючи сказане, відзначимо наступне. Відчуття «розгубленості», «невлаштованості» дійових осіб, їх невміння знайти своє місце у житті і суспільстві є характерною рисою героїв російського та англійського авторів. Мотив невлаштованості, навмисно посилений, стає у них конфліктотворчим. Відсутність явної трагічної кінцівки компенсується роздумливою ліричною нотою пошуку і відкритого фіналу: куди йти героям, які заблукали у власних долях, – невідомо.

Таким чином, дискусійна п'єса Б. Шоу, яка зовні так мало схожа на ліричну драму-комедію А. П. Чехова, виявляється її продовженням і розвитком. Відкрите питання про пошуки себе у неспокійному світі виявилось актуальним як для А. П. Чехова, так і для Б. Шоу. Прийдешнє і щойно розпочате ХХ століття формулювало складні індивідуальні та суспільні завдання. Це відчували обидва драматурги. І відобразили це відчуття у своїх творах.

Список використаних джерел

1. Бердников Г. П. «Дама с собачкой» А. П. Чехова / Г. П. Бердников. – М.: Худож. лит., 1976. – 96 с.
2. Зингерман Б. И. Театр Чехова и его мировое значение / Б. И. Зингерман. – М.: Наука, 1988. – 521 с.
3. Образцова А. Г. Драматургический метод Бернарда Шоу / А. Г. Образцова. – М.: Наука, 1965. – 315 с.

4. Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX – XX веков: история, поэтика, контекст / В. В. Полонский. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 472с.
5. Силантьева В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: Писатели и художники периодов эстетической переориентации: монография / В. И. Силантьева. – Одесса: Астропринт, 2015. – 336 с.
6. Слышкин Г. Г. Лингвокультурный концепт как системное образование / Г. Г. Слышкин // Вестник ВГУ, серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 2004. – № 1. – С. 29 – 34.
7. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
8. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова / И. Н. Сухих. – Режим доступа: <http://arckehov.ru/books/item/f00/s00/z0000039/index.shtml>
9. Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 12. Пьесы 1889 – 1891. – М.: Наука, 1978.
10. Шоу Б. Полное собрание пьес в шести томах. Т. 2. Пер. с англ. / Ред. тома Ю. В. Ковалев. Комментар. А. А. Аникста, А. Н. Николюкина. – Л.: Искусство, 1979. – 703 с.
11. Berg F. Structure and philosophy in Man and Superman and Major Barbara / F. Berg // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw. – NY, Cambridge University Press, 2004. – pp. 144 – 161.

Анотація. У статті досліджуються окремі ознаки концепту «чеховське» в ранній п'єсі Б. Шоу «Людина і надлюдина». Вплив творчості А. П. Чехова на європейську драматургію початку XX ст. є давно встановленим фактом, але питання синтезу та художньої переорієнтації, розглянуті з точки зору концептології, потребують конкретизації.

Ключові слова: концепт «чеховське», «нова драма», дискусійна п'єса, наслідування та традиція.

Summary. The presented article shows the inheritance of concept «Chekhovian» features in English drama of the beginning of the XX cent. on the example of «Man and Superman» by G.B. Shaw. The material of investigation includes A. P. Chekhov's works, close in their issues and means of the artistic reflection to the early B. Shaw's play. The main objective of the research is to single out regulations of the B. Shaw's conversion from the classical XIX cent. drama to the new drama of the XX cent. by means of new dramatic structures.

In this article such features of the concept «Chekhovian» were found in B. Shaw's play: the concept of unrealized character, the concept of «new» implemented in play's artistic canvas, the social aspect in the situation comedy plays.

The article discloses that A. P. Chekhov's and B. Shaw's creative work can be studied in the context of the transitional artistic forms theory, characteristic of the “bordering mentality” of the late XIX – early XX cent. The authors' appeal to the aesthetics of new drama as one of the main manifestations of such mentality.

The author proves that an important place in this «new» drama is taken by the new composition of the plays: the lessening of the conflict and appearance of intense discussion. This approach brings about alterations in the sphere of conceptological analysis. The signs of these changes are also registered in the article.

The literary material studied allows tracing the peculiarities of artistic reorientation found in A. P. Chekhov's and B. Shaw's creative works of the late XIX – early XX cent. The main conclusion of the work shows a number of joint-points in the dynamics of the Russian and English writers towards new drama. Nevertheless, the author also points to the existing differences which must be taken into consideration.

Key words: concept «Chekhovian», new drama, discussion play, reorientation, inheritance and tradition.

Отримано: 23.07.2015 р.

КОЛЛЕКТИВНОЕ СОЗНАТЕЛЬНОЕ ПРОТИВ ЖЕНСКОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В ИЗРАИЛЬСКОЙ ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СТАТЬЯ ВТОРАЯ. МЕЖДУ ИУДАИЗМОМ И ФЕМИНИЗМОМ

Одной из особенностей феномена женской израильской литературы является то, что в ней своеобразно и ярко представлено мировоззрение отдельных групп израильского общества. В предыдущей статье¹ объектом исследования стали произведения о жизни специфического для Израиля коллектива – кибуца, в условиях которого задекларированное равноправие полов отбирает у женщины право на женственность.

В израильском обществе существует еще один специфический коллектив, в котором, в отличие от кибуца, есть, казалось бы, все условия для того, чтобы женщина оставалась женщиной и выполняла свое предназначение. Это религиозная община. Непростой женской судьбе в мире ультраортодоксов посвящено небольшое количество художественных произведений, авторы которых, в основном, женщины, знающие эту жизнь изнутри. «Не считая того, что своими произведениями они проливают свет на многие стороны жизни ортодоксальных и ультраортодоксальных евреев, само их появление на литературной сцене свидетельствует о значительном изменении, произошедшем в обществе религиозных евреев» [4]. И если раньше в большинстве случаев их книги производили взрывной эффект в обществе, где на изображение жизни и проблем ультраортодоксальной общины наложено негласное табу², то в последнее время они теряют черты маргинальности, приобретая особенности, хотя и нового, но естественного для израильской культуры явления. Предпосылками для этого становятся как непростые процессы, определяющие отношения религии и государства Израиль³, так и феминистское движение, своеобразно повлиявшее на традиционное мировоззрение. Следует отметить неоднозначность этого влияния. С одной стороны, можно говорить о появлении «феминистской критики иудаизма», с другой – о возникновении религиозного (ортодоксального⁴ и неортодоксального⁵) феминизма.

Все эти предпосылки раскрепостили писательниц и позволили вслух заговорить о жизни женщины в коллективе, где она, вынужденная или сознательная праведница, выполняет предназначение, которое определил для них маскулиный мир.

И не имеет значения, где живет еврейская писательница: в Америке, Франции, Канаде или Израиле. Жизнь женщины внутри религиозной общины не зависит от географического положения, так как закреплена еще в давние времена библейскими и талмудическими текстами, увековечившими в религиозном сознании представление о необходимости дискриминации женщины, маргинальности ее статуса, отстранения ее от общественных дел и ее униженного положения. Важно, какое отношение имеет автор произведений к этой общине и названной проблеме. Поэтому в данной статье рассматриваются произведения не только израильских писательниц.

Светских авторов в жизни ортодоксов интересует в первую очередь внешняя сторона, и редко какое произведение обходится без «клубнички». Особенно это характерно для израильского кино⁶, где фильмы о жизни харедим⁷ не редкость.

Другое дело писатели, которые знают жизнь ультраортодоксальной общины изнутри. Используя свои знания о жизни религиозных евреев, они в своих произведениях дают внутреннюю оценку ортодоксальности. Среди серьезных писателей-ортодоксов, творчество которых интересно читателям, так как оно проливает свет на различные стороны жизни харедим, называют Еудит Ротем, Хану Бат Шахар и др. Литература для этих авторов, обладательниц престижных израильских премий, одна из немногих возможностей поведать о личном опыте верующей женщины, покинувшей религиозный мир, но не отказавшейся от веры. Обогащенные опытом дважды «избранной» (принадлежать избранному на безоговорочное выполнение 613 божьих заповедей народу и избранной на безмолвное выполнение придуманного для нее частью этого народа женского предназначения), писательницы стремятся создать образ свободной женщины, верящей в Бога и уверенной в своих человеческих и женских правах. А это прямой путь к феминистской критике иудаизма.

Произведения писательниц из мира харедим, ощутивших на себе тиранию традиции, – вызов религиозному фундаментализму, определившему женщине роль второго плана, но вызов не лишенный феминистского налета. В то же время очевидный успех книг обусловлен не только необычностью темы (что касается литературных приемов, избалованный израильский читатель, тем более литературовед, сумеет легко найти в них отпечатки многих влияний), но и отсутствием заманчивой феминистской заангажированности. Можно сказать, что их творчество определяют

существующие в раввинистической литературе две, если следовать выводам Таль Илан⁸, параллельные традиции: «одна видит в женщине субъекта действия, повышает ее статус, позволяет ей исполнять заповеди и иметь права, другая – из тех же сюжетов женщину вытесняет, оценку ее понижает, роль нивелирует» [3]. Но в мире ультраортодоксов в целом правит андроцентричная, патриархальная и мизогинистичная традиция, потому основной темой произведений этих писательниц остается тяжёлая женская доля в мире харедим.

Творчество Наоми Раген наиболее показательно в этом отношении, тем более, что «американская по происхождению и языку писательница, которая живет в Израиле» и знает весь спектр проблем, разрывающий мир харедим изнутри, почти не изменяет избранной теме и пишет в жанре «дамского романа». Женская судьба представлена в ее книгах разнопланово. Сначала добродетельные героини страдают от условностей и жестокости религиозного мира и непробиваемости мужчин («Дочь Ифтах» «Jephthe's Daughter», 1989), подвергаются соблазну («Блудница» – «Sotah» (Cota), 1992), насилию («Жертвоприношение Тамар» – The Sacrifice of Tamar, 1995), но не теряют своей добродетели.

По мере осмысления женской доли писательница отказывается от стандартного образа праведной жены. В ее романе «Субботняя жена» (The Saturday Wife, 2007) – жесткой сатире, переходящей в гротеск, на мир харедим – главная героиня Далила, имя которой в еврейском сознании обречено на негатив, ассоциируется не столько с библейским образом, сколько с Эммой Бовари Флобера⁹ и Бекки Шарп из «Ярмарки Тщеславия» Теккерея. Возможно, потому возникает ощущение, что писательница определенно сочувствует своей героине, далекой от добропорядочности и нравственности. Далила, глупая, лживая, недобродетельная, привлекательна своим стремлением прорваться сквозь тотальный контроль религиозных предписаний и самостоятельно решить свою судьбу. Финал романа остается открытым. Не известно, сумеет ли героиня воспользоваться своим правом на свободный выбор? И есть ли он у нее вообще?

В пьесе «Миньян нашим» («Женский миньян» – «Women's Minyan», 2001) Наоми Раген более решительна, почти как ее героиня, сумевшая вырваться за пределы бесправного для нее мира религиозной общины, где чувства женщины унижены, раздавлены, оскорблены многочисленными изменами «благочестивого» мужа, способного даже вступить в связь с мальчиками и совершить насилие над собственной сестрой, где ее представления о честности разрушены тем же мужем, обокравшем и ее, и ее подругу, где ее лишают статуса матери и запрещают общаться с детьми, уже считающимися ее преступницей и грешницей.

Писательница уже в предыдущих романах оказывается перед опасностью потерять необходимое для разрабатываемой темы равновесие между правдой, художественным вымыслом и конъюнктурой, но умело лавирует между ними. Здесь же, видимо, поддавшись конъюнктурному соблазну, на угоду феминизму Раген наполняет пьесу не просто рассказами о страданиях религиозных женщин, а ужасами, нагромождение которых вызывает неприятное ощущение искусственности, не имеющей ничего общего с художественным вымыслом. Сама постановка пьесы, с одной стороны, способствует этому [14], с другой стороны – спасает произведение («Актрисы играют замечательно, постановка и декорации хорошие») [14], неоднозначно воспринятое и критиками, и зрителями [14].

Несмотря на неоднозначность восприятия пьесы, она позволяет увидеть изменения, произошедшие в сознании и положении женщины. Безусловно, современный иудаизм максимально мизогинистичен, но именно он своими предписаниями открыл путь феминизму в религиозной среде, увеличивая обязанности женщин. Ортодоксальные раввины после образования государства Израиль ограничили обязанности мужчин изучением Торы: «Изучающий Тору – снимают с него ярмо (власти) царства и ярмо (власти) общества» [12]. Женщинам остается работать и обеспечивать семью и мужчин. Чтобы работать, надо было осваивать профессии, учиться. И возникает парадоксальная ситуация – ультраортодоксальные женщины стали образованней мужчин. Более того, они и физически намного сильнее и выносливее «сильного пола». Ведь они тянут на себе домашнее хозяйство, воспитывают детей, работают, часто – полный день и т.д. Героиня пьесы Наоми Френкель, посвятившая свою жизнь борьбе за выживание семьи в прямом и переносном смысле, интеллектуально и морально выше своего эгоистичного и деспотичного мужа. Она заявляет о своем праве матери, дарованном ей свыше, предопределенном религиозными законами и защищенном гражданскими правами. Само название произведения – уже вызов мизогинизму ультраортодоксального мира¹⁰. Но очевидное нагнетание ситуации (от названия к впечатляющему прологу¹¹, а затем нагромождению все ужесточающихся преступлений мужа), хотя и оправданно поставленной писательницей целью и отвечает задачам радикального феминизма, воспринимается как явный феминистский перебор.

В религиозном мире не все так однозначно. Например, в «национально-религиозном лагере нравы куда современнее, чем у ультраортодоксов» [5]. Эта среда свободна от гиперконтроля фун-

даменталистской общины над жизнью людей. В этой среде действует особая модель израильского феминизма, которая предполагает социальную востребованность и активность женщин при условии сохранения предписанного Торой образа жизни – выполнения роли жены, матери большого семейства, преданного законам иудаизма. Благодаря израильскому законодательству, неплохому образованию в религиозных школах для девочек, возможности получить высшее образование и в дальнейшем работать по специальности, «социальная активность женщин не вступает в противоречие с традиционным жизненным укладом» [6, 50]. При всем том «для многих ортодоксов замужество – главный, а то и единственный критерий женской состоятельности» [5]. Не удивительно, что на устройстве личной жизни в национально-религиозном обществе сосредоточено внимание писательниц, которые сами принадлежат к этой среде. Поисками семейного счастья озабочены героини книги Рахель Лэнгфорд «Разыскивается принц на белом коне» [15]. Но устройством этого счастья они, как и все женщины, принадлежащие к религиозному лагерю, самостоятельно не занимаются, так как это считается неприличным, даже немыслимым. В их среде предпочитают шидух (сватовство). Из рассказов о неудачных попытках «свиданий вслепую», из которых состоит значительная часть книги, напрашивается вывод – чем «образованнее и успешнее религиозная женщина, тем труднее ей найти мужа» [9]. Умным, хорошим, интересным девушкам Рахель Лэнгфорд не везет с замужеством, так как они оказываются заложниками ортодоксального общества, предоставив другим решать, что им подходит.

В книге журналистки Софьи Рон-Мория «Десятый жених» [16] героиня, разведенная женщина, ищет не просто мужа, она ищет любовь, но также отдает себя в руки профессиональной свахи и попадает в анекдотические ситуации. Ирония, с которой пишет об этом автор, и действия героини подчеркивают, что жизнь шире религиозных предписаний, а личная история легко остается в границах Галахи¹², которые шире ортодоксальных рамок.

В своих произведениях писательницы прямо (Софья Рон-Мория, Рахель Лэнгфорд) или опосредованного (Наоми Раген) говорят о возможности сочетания феминистского мировоззрения с патриархальным жизненным укладом и соблюдением религиозных традиций, тем более что это образ их жизни. Сквозь феминистские выпады, направленные против мизогинизма ультраортодоксального мира, в произведениях ясно проступает главная цель женщины – выйти замуж: она хочет уютный дом и много детей. Патриархальная религиозная традиция готова предоставить ей все это в обмен на свободу проявления женского и шире – человеческого Я, установив диктат над личностью, утвердив тотальный контроль над частной сферой: организацией замужества, репродуктивной сферой, воспитанием детей, гендерными отношениями (произведения Наоми Раген). И даже в среде маргинальных ортодоксов – религиозных сионистов («кипот сругот», «вязаных кип»), ориентированных на светскую культуру, женщина, хотя и восстает против древних требований Галахи, вынуждена им подчиняться (произведения Софьи Рон-Мория, Рахель Лэнгфорд). Дина, героиня романа «Десятый жених», соглашается на унижительный, по светским понятиям, шидух, так как убеждена, что мать-одиночка «никогда не сможет занять достойное положение в обществе» [9], а стабильность и уверенность ей может дать только мужчина.

Светских писательниц в жизни религиозных женщин в первую очередь интересует – оправдывают ли главную цель жизни средства ее достижения и условия существования в религиозной общине. Моделируя жизнь харедим, они или идеализируют или демонизируют ее. Архитектоника романа канадской писательницы Мириам Бодуэн «Хадасса» [1] позволяет автору избежать этих двух крайностей. При наличии четырех частей роман распадается на две сюжетные линии. Определенный ритм создает чередование глав о закрытом мире религиозной школы для девочек и глав о взрослом мире, в которых смоделирована судьба замужней религиозной иудейки, влюбленной в продавца в бакалейном магазине. Светская школьная учительница, попав в этот закрытый мир с интересом постигает его. Ее восхищает трепетное отношение воспитанниц к образу жизни, который ведут они и их родные, как серьезно они готовятся повторить судьбу своих матерей, сестер, тетушек. Она пытается понять, как можно соединить это детское восхищение своим женским будущим с теми религиозными предписаниями, которые вступают в противоречие с человеческой природой¹³. У нее на глазах зарождается и разворачивается любовь ее друга поляка Яна и ортодоксальной замужней еврейки Дворы. Женщина, выданная замуж по всем законам религиозной общины, а значит за незнакомого, а чаще и нелюбимого человека, пытается стать хорошей хозяйкой дома, женой, матерью. И хотя внешне она выполняет все предписания¹⁴, душа ее рвется из строго очерченного для нее круга, утверждающего женскую дискриминацию¹⁵. Лишенная любви («Сначала женятся, а любят потом» [1, 123]), имеющая право только на обязанности («никогда не отказывать мужу после ритуального омовения, хранить чистоту семейных отношений, соблюдать шабат, молиться и ожидать первого ребенка, дарованного Богом» [1, 123]), она стремится к невозможному для замужней религиозной женщины праву на счастье – любви и свободному выбору.

Мириам Бодуэн дарует своей героине шанс, но оставляет финал открытым. Рассказав о законах, регулирующих жизнь женщины в ультраортодоксальной общине, она заставила свою героиню переступить их, но не решилась показать, что с ней будет дальше.

В современных произведениях, где представлены женские судьбы в ортодоксальных общинах, открытые финалы не редкость. И это понятно. Жизнь разрушает патриархальные стереотипы, закрепленные в библейских и талмудических текстах, оправдывающие высокий социальный статус мужчин и низкий – женщин. Идеи равенства проникают сквозь границы религиозного мира. Вопрос только, насколько и как ими воспользоваться. В жизни феминизм в религиозных иудейских кругах, живущих в соответствии с законами Торы, в первую очередь проявляется в борьбе за социальную активность женщины при условии сохранения привычного ей стиля жизни. «Социально поддерживаемые израильские стереотипы «женского счастья» неоконсервативны. Наряду с финансовой независимостью, успешной карьерой и социально значимым статусом, женщине, чтобы ощущать себя полноценной, необходима семья: постоянный партнер и дети» [6, 50]. Религиозный коллектив, утверждающий незыблемость семейных устоев, на первый взгляд, поддерживает в женщине то, что в ней заложено изначально – ее заботу о потомстве, о своем супруге и о сообществе в целом, но на самом деле разрушает эту первозданность, установив тотальный контроль и строгую регламентацию ее жизни, опутав непосильным грузом предписаний, лишаящим ее права свободно развивать в себе дарованную ей свыше женскую природу. Именно этот аспект становится центральным в произведениях израильских, шире – еврейских, писательниц, потому что женская природа и психологически, и физиологически – в способности давать жизнь и в способности любить. Для свободного ее проявления женщине остается только вырваться за пределы закрытого коллектива (киббуца или религиозной общины), контролирующего и регламентирующего ее жизнь.

Примечания

- 1 Шулык 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)/ Шулык П.Л.// Наук. пр. Кам'янець-Подільського нац. ун-ту імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 36. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2014. – С. 314-320.
- 2 Речь идет о политическом и социальном status quo, определяющим отношения между секулярным и религиозным сообществами в Израиле
- 3 Как указывает Авицер Равицкий: «В последние годы в израильском обществе возникла напряженность в отношениях между религией и государством, между сакральным и профанным, между законами Галахи и свободой личности и между партикуляризмом и универсализмом» [8, 83]
- 4 Для ортодоксии очевидно, что феминизм следует рассматривать наравне с патриархальной традицией «как проявление Бога», и потому «феминизм не враг традиции, а вызов для нее, испытание и стимул к развитию», который поможет «сформировать новый духовный взгляд на роль женщин и шире задействовать их в теологической и практической сферах религиозной жизни, сохраняя вместе с тем неразрывную связь с... галахической историей» [10].
- 5 Для представителей неортодоксального религиозного феминизма (консервативное, реформистское, реконструктивистское течения) важно утверждение права женщин на изучение Талмуда, на выбор еврейских религиозных профессий и равноправия обеих полов как в теории, так и в практике иудаизма [11].
- 6 Например, фильм «Секреты» (Израиль, 2007, режиссер: Ави Нешер).
- 7 Харедим (ед.ч. хареди) – название и, в некоторой степени, самоназвание общины строго соблюдающих заповеди ортодоксальных евреев в Израиле. Название представляет собой сокращение слов «*харедим ли-двар Гашем*» (трепетно относящиеся к словам Всевышнего). Харедим часто называются «ультраортодоксальные евреи» или «ультраортодоксы».
- 8 Таль Илан – PhD (Еврейский университет в Иерусалиме), специалист по еврейской истории и гендерным исследованиям, профессор Института еврейских исследований Свободного университета Берлина, приглашенный лектор Йельского, Гарвардского и др. университетов. Автор более 40 научных статей и 5 книг.
- 9 Сама Наоми Раген говорит, что характер Далилы вдохновлен этим образом [13].
- 10 *Миньян нашим* – женский миньян. Миньян – это группа молящихся вместе взрослых евреев (исключительно мужчин) числом не менее десяти. Как видим, по определению женского миньяна быть не может.
- 11 «Пролог. На сцене стоят в ряд десять стульев. На каждом лежит полный комплект одежды для женщины-хареди. Одна за одной заходят десять актрис в обычной одежде – джинсах,

кофточках и т. д. Каждая встает за стулом» За сценой мужской голос читает религиозные предписания для женщин, в том числе, как она должна быть одета. «Во время этого монолога актрисы снимают свою светскую одежду (под одеждой у них черные сценические комбинезоны). Мужской голос: Скромность одежды – это не вопрос личного выбора. Скромность детально регламентирована в еврейском законе. Женщина не должна носить мужской одежды. Она не должна носить ничего вызывающего или кричащего. Никаких вышивок, аппликаций и надписей. Обтягивающие модели строжайше запрещены как противоречащие самому духу скромности. Она не должна носить ярких цветов. Красный это цвет похоти, а похоть приводит к грехам. Джинсовая ткань и кроссовки не подходят для тех, кто стремится к скромности. Согласно инструкциям, актрисы переодеваются в одежду хареди. Они делают это скромно, так, чтобы ничего не обнажать. ... Актрисы заканчивают переодевание и поднимают руки над головой, когда об этом заходит речь. Мужской голос: Самая строгая интерпретация гласит, что рукава должны доходить до ладони. Та, что носит такие рукава, достойна похвалы. Однако разрешается носить рукава ниже локтя. ... Шея...Актрисы ощупывают шею...может быть обнажена. Границы шеи проходят в следующих местах. Должно быть закрыто место, где шея переходит в плечо, ключицы и все что ниже, первый шейный позвонок и, все, что ниже. Чулки...Актрисы надевают чулки ... обязательны для ношения. Наши мудрецы написали, что нога должна быть закрыта от колена до стопы. Для тех, кто строго соблюдает, тонкие, прозрачные чулки, не подходят. Запрещено ходить без чулок даже у себя дома. Актрисы проверяют длину своих платьев. Мужской голос: колени должны быть закрыты всегда, и сидя, и стоя. ... Актрисы покрывают волосы. Мужской голос: замужняя женщина должна покрывать волосы платком или париком, согласно обычаю своей общины. Актрисы переодеваются каждая в свой костюм» [7].

¹² «ГАЛАХА́ (הַלָּאָה, халаха; мн. число הַלָּאָוֹת, халахот), нормативная (в отличие от Аггады) часть иудаизма, регламентирующая религиозную, семейную и гражданскую жизнь евреев. В более узком смысле – совокупность законов, содержащихся в Торе, Талмуде и в более поздней раввинистической литературе, а также каждый из этих законов (*халахот*) в отдельности» [2, 7].

¹³ «Я свернулась под периной, сжалась и заткнула ладонями уши. Бат мицва. Двенадцать лет. Нехам Франк, Перл Монхейт, Юдис Фаркас, Сими Райхер, Сури Ицкович, Эстер Кругер, Хани Шувакс. Основная группа. Резервная группа. Правила. Бат мицва, праздник, когда становятся взрослой в один день. Бат мицва, помогать маме и больше не прикасаться к куклам. Законы кухни, запрет на свинину и кровь животных при приготовлении блюд. Разделять молочные продукты и мясные, различать хозяйственные принадлежности, существуют два набора посуды, приборов, кастрюль, одни – для молока, другие – для мяса. Когда достигаешь двенадцати лет, надо все знать назубок. Постоянно следить, чтобы мясные и молочные продукты не соприкасались, не были разложены на том же месте, чтобы их не готовили одновременно и не ели во время одной трапезы. Быть хорошей поварихой, помнить расположение каждой вещи в доме. Научиться стоять около мужчины во время кидуша, вечерней молитвы в шабат, быть готовой подать бокал вина, кусок хлеба, нож, вышитую салфетку, соль, уметь ухаживать за отцом так, как придется ухаживать за мужем. Заботиться о детях, наказывать их и развлекать, оберегать от холода. С двенадцати лет девочки становятся девушками на выданье и должны вести себя, как женщины, им надо быть всегда привлекательными, супружество надвигается, шадхан ищет мужа для нас, понемногу мы начинаем носить украшения, но жемчуга и духи разрешены лишь после шестнадцати лет. Существуют три основных мицвот, чтобы быть хорошей еврейской девочкой: готовить халу, хлеб шабата, зажигать свечи в пятницу вечером, чтобы принять королеву Субботу, и содержать дом кошерным. Когда девочка становится бат мицва, это означает конец начальной школы и начало долгой подготовки к замужеству, но прежде всего, и это главное, – окончательный разрыв с неевреями. Больше никаких долгих разговоров с ними. И в школе, и вне ее» [1, 78-79].

¹⁴ «...да исполню я Твой закон, да буду верна Твоим заветам. Да не поддамся я искушению греха, соблазна и да не заслужу презрения. Да не овладеет мною пагубное желание. Подчини мою воле Твоей, храни меня от грешников и плохих друзей...» [1, 93].

¹⁵ «Муж рожден из земли, а женщина из кости. Благоухание нужно женщинам, а не мужчинам: пыль земли не портится, тогда как для сохранения мяса нужна соль. Резок голос женщины, но не мужчины: нежное мясо варится в тишине, но стоит положить кость в котелок, тут же слышится треск. Мужчина легко успокаивается, а женщина – нет: несколько капель воды достаточно, чтобы смягчить ком земли, тогда как кость остается твердой, даже если мочить ее в воде целыми днями. Мужчина должен просить женщину стать его женой, а не наоборот, потому что он пострадал от потери ребра и ему надо вернуть утраченное...» [1, 60].

Список использованной литературы

1. Бодуэн Мириам. Хадасса / Мириам Бодуэн. – М. : Текст, 2010. – 219 с.
2. ГАЛАХА // Краткая еврейская энциклопедия. – Иерусалим, 1982. – Том 2. – Кол. 7–16.
3. Гарт Давид. Женщина в неблагоприятных дискурсивных обстоятельствах [Электронный ресурс] / Давид Гарт– Режим доступа : <http://booknik.ru/ideas/all/jenshchina-v-neblagopriyatnyh-diskursivnyh-obstoyatelstvah/>
4. Исраэль Стив. Роль женщины в израильском обществе [Электронный ресурс] / Стив Исраэль // Заметки об израильской культуре. Глава 13. Гендерные роли: меняющаяся роль женщин – Режим доступа : <http://jafi.org/JewishAgency/Russian/Education/Jewish+Life/Culture/Israel/13.htm>
5. Карпова Марина, Левин Евгений. Уж. Замуж. Невтерпеж [Электронный ресурс] / Марина Карпова, Евгений Левин. – Режим доступа : <http://booknik.ru/reviews/fiction/uj-zamuj-nevterpej/>
6. Овчинникова И.Г. Особенности феминизма в Израиле: политика, культура, язык / Ирина Германовна Овчинникова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Вып. 5 (11). – 2010. – С. 48 – 57.
7. Пьеса Наоми Раген «Миньян женщин» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.machanaim.org/wp_blog/pesa-naomi-ragen-minyan-zhenshhin/
8. Равицкий Авицер. Религиозные и секулярные евреи в Израиле: культурная война? / Авицер Равицкий / Перевод с английского Н.Б. Кондыревой // Созидание еврейского будущего / Под ред. Бернарда Лайтмана и Майкла Брауна. – Москва – Иерусалим : Мосты культуры, 2001. – С. 83-108. – Режим доступа : <http://hedir.openu.ac.il/kurs/politic/ravitzky.html>
9. Римон Елена. О книге Софи Мориа-Рон [Электронный ресурс] / Елена Римон // Иерусалимский журнал. Журнал современной израильской литературы на русском языке. – № 33. – 2010. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/ier/2010/33/ri.html>
10. Рос Тамар, Гельман Йехуда. Влияние феминизма на еврейскую ортодоксальную теологию [Электронный ресурс] / Тамар Рос, Йехуда Гельман / Перевод – Хана Ар-Шалом; редакция – Пинхас Полонский. – Режим доступа : <http://machanaim.org/philosof/feminism/t-ros.htm>
11. Феминизм + иудаизм = справедливость. Интервью с профессором Джудит Хауптман [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://booknik.ru/context/all/feminizm-iudaizm-spravedlivost/>
12. Шендерович Хана. Бунт ультраортодоксальных феминисток [Электронный ресурс] / Хана Шендерович. – Режим доступа : <http://relevantinfo.co.il/бунт-ультраортодоксальных-феминисто/>
13. Шульман Нелли. Ярмарка тщеславия [Электронный ресурс] / Нелли Шульман. – Режим доступа : <http://booknik.ru/reviews/fiction/yarmarka-tshcheslaviya/>
14. Энтова Ася. Ворчание Иа-иа по поводу подарков ко дню рождения [Электронный ресурс] / Ася Энтова. – Режим доступа : <http://asya.rjews.net/raznoe/041014-teatr.shtml>
15. 2009 . לנגפורד רחלי. דרוש נסיך על סוס לבן / רחלי לנגפורד . – הוצאת חלונות/ווינים, 2009.
16. 2009 . סופיה רון מוריה. החתן העשירי / סופיה רון מוריה . – חלון: הוצאת אופיר , 2009. – 358 עמודים.

***Анотація.** Стаття продовжує цикл, у якому досліджується творчість ізраїльських письменниць, де відбився світогляд окремих груп ізраїльського суспільства. У центрі уваги – жіноча доля у світі ультраортодоксальної общини. Твори письменниць, що відчували на собі тиранію традиції, – феміністський виклик мізогінізму, релігійному фундаменталізму, що визначив жінці роль другого плану. Для вільного прояву своєї натури жінці необхідно вийти за межі закритого колективу, що контролює і керує її життям.*

***Ключові слова:** харедим, ультраортодоксальна община, фемінізм, мізогінізм, релігійний фундаменталізм.*

***Summary.** The article continues the cycle of the articles in which the works of Israeli female writers are analysed, and where the worldview of some groups of Israeli society is presented distinctively and brightly. The focus is the uneasy female fate in the world of an ultra-orthodox collective where a woman – forcedly or willingly righteous – fulfils her predestination determined for her by the masculine world.*

The works of the women-writers from Heredi world who have felt the tyranny of the tradition themselves are a challenge for the religious fundamentalism, which has prescribed women the supporting part, but a challenge not devoid of feminist flare. They directly (Sofia Ron-Moria, Rachel Langford) or indirectly (Naomi Ragen) speak about the possibility of combination of feminist worldview with patriarchal lifestyle and observance of religious traditions. The main goal of a woman – to get married (she wants a cosy home and many children) – shows in these works through feminist

foins aimed at misogyny of the ultra-orthodox world. Secular writers are primarily interested in one aspect of religious women's lives: whether the means of achieving the main goal and the conditions of life in a religious community justify the end. Creating a model of Haredi life they either idealize or demonize it. The religious community that ensures the firmness of family foundations supports notions fundamental in a woman – her care for her posterity, her husband, and her community in general – on the surface; but in fact ruins this primordialness through setting a total control and strict regulation of her life, binding her with the unbearable burden of directions that deprive her of her right to develop the God-given female nature freely. This aspect is central in the works by Israeli – and more generally Jewish – female writers, as female nature both psychologically and physiologically lies in the ability to give life and the ability to love. The only chance for a woman to manifest it freely is to break outside the limits of the closed community, which controls and rules her life.

Key words: *Haredi, ultra-orthodox community, feminism, misogyny.*

Отримано: 25.07.2015 р.

УДК: 811.161.2'24

Юрченко О.В.

СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІСТОРИЗМІВ У ФОРМУВАННІ КОНЦЕПТОСИСТЕМИ ПРИРОДНИХ РЕАЛІЙ НИЖНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ЧАБАНЕНКА ТА ЯРА СЛАВУТИЧА)

Серед актуальних питань українського мовознавства останнього десятиліття особливе значення має виокремлення поетичних концептів на позначення природних реалій, важливість якого спричинена докорінною зміною ставлення суспільства до довкілля, екологічними проблемами, новими засадами державотворення, а відтак і специфікою національного мовомислення, пошуком ментально обумовлених компонентів семантики у мовній картині світу.

З'являються праці, присвячені опису мовно-ментального світу українців, зокрема В. Чабаненка "Порожистий Дніпро" (2008), де автор висвітлює географічні координати, етимологію, історію, фольклорні та літературні джерела образності основоположних природних реалій Нижньої Наддніпрянщини – *Дніпра, Великого Лугу, Хортиці, порогів*; О. Єфименко "Концепт *степ* в українській мові: словникова, текстова і психолінгвістична парадигма" (2005); І. Дишлюк "Лексико-семантичне вираження концепту *природа* в поетичній мові Ліни Костенко" (2002); та інші. Але лінгвокогнітивні особливості відображення світу природи в мові творів нижньонаддніпрянських авторів, взаємодія архаїки і сучасності як засіб стилістичного увиразнення та мовно-естетичної категоризації поетичних концептів, ще не були предметом окремого дослідження.

У формуванні концептосистеми "природні реалії" архаїчна лексика має потужний зображально-виражальний потенціал, який дає можливість збагатити поетичні образи і надати їм різних емоційних відтінків. *Темою* статті є семантико-стилістичний потенціал історизмів у творчості Віктора Чабаненка та Яра Славутича. Вибір названої теми зумовлений інтересом до проблем розвитку словникового складу української мови, зокрема вивчення процесів архаїзації лексики, особливостей функціонування застарілих слів у поетичному мовленні.

Незважаючи на значну кількість мовознавчих розвідок у галузі дослідження експресивних функцій історизмів та архаїзмів, слід відзначити відсутність цілісного аналізу, де б спеціально тією чи тією мірою висвітлювалися ці проблеми у творчості сучасних нижньонаддніпрянських авторів, зокрема при вивченні образних, символічних та концептуальних значень *Дніпра, Хортиці, степу* засобами застарілої лексики. *Метою* статті – виявити і проаналізувати склад, семантико-стилістичні особливості застарілих слів у художній творчості Віктора Чабаненка та Яра Славутича, обґрунтувати експресивно-стилістичну значущість цих одиниць у загальній структурі концептосистеми «природні реалії» Нижньої Наддніпрянщини.

Переважає більшість застарілих лексем зосереджена в колі семантики концепту *степ*. І це не випадково, адже степ є своєрідною картиною світу нижньонаддніпрянця, що асимілює в собі військову доблесть скіфа-степовика і мудрість та розважливу вдачу хлібороба з його прадідівськими селянськими чеснотами. Напр.: *Хоч перед смертю посмакую хліба, Який старанно я весь вік робив, Успадкувавши звичаї дуліба, Чи від володарів трипільських нив Любов до поля, що п'янить, як липа. Свій вік я різно у житті прожив, Та не бував без жита чи пшениці, Чи без коржа, вертути й паляниці* [4, 62].

Степ є згустком енергії, в якому закодована інформація про вільну і мирну Україну. Напр.: *Хай кажуть, битви відгули, Спочили вої нелукаві, Відбатувавши в тій батаві Для нас майбутнє – з ковили!* [4, 337]. *Степ* “живить” своєю силою рослину і людину, ліричний герой виростає з тих пракоренів і є уособленням правічного українського хлібороба, його міцї та працелюбності, прагнення жити в мирї та спокої на рідній землі: *Та щоб дорідне достигало зерно І мозок повниє пустоту голів, Трипільська даль блакитніє озерно І палахкоче золотом полів* [4, 320].

Слід відзначити також чітке прагматичне спрямування концепту, навколо якого актуалізуються поряд із застарілими словами мовні елементи основного інформативного плану: *Болить земля. Нуклідіві пухлини Ятрять лани, що корчаться від скрут. Це апокаліпси біблійний спрут Гребе Чорнобиль у давучі звини* [4, 341]; *Покладіть на мою могилу Колосок і волошку. Так щолїта плиту похилу Прикрашайте потрошку. Колосок нагадає поле, А волошка ще й небо* [4, 421]. Тут засобами концепту *степ* (лани, поле) автори репрезентують своє бачення проблем епохи, позначеної перепитіями громадянської та Великої Вітчизняної воєн, техногенними катастрофами, підводять читача до розуміння своїх естетичних концепцій та ціннісних пріоритетів.

Відтінок давнини містить у собі й лексема “жниво”, наприклад: *Нехай, братове, жниво неговове... (вірш Яра Славутича “Все збулося! Вертайся до степу!”)*. Тут відображається не лише уявлення про степ, жнива у полі, достигле зерно, а й формується додаткова семантика “результату дії” на основі народного прислів’я: *що посієш, те й пожнеш*. У контексті названої поезії концепт *степ* усвідомлюється не лише як історія і сьогодення, а й як вічна перспектива життя: *Ти – як вічність. Як радості вежа, Обрамована плавом ланів. Ти – живих смолоскилів пожежа, Розбуяла із серця синів* [4, 332].

На тлі архаїчної лексики образи водночас можуть виступати і як метафоричне уособлення піднесеності людського духу, так і опосередковано, як знак, у якому закодовано певну інформацію про ту чи ту реальію. Пор. метафору: *Грядуть живі, палючі смолоскипи – Тремтять опричники, свої й чужі!* [4, 312]; *Він покинув усе, Він злетів на коня, (Сивку-Бурку не випряг із плуга)* [4, 250].

У мовній канві художніх творів Яра Славутича концепт *степ* утворює опозицію з архаїзмом *цар*, що уособлює загарбницькі великодержавні інтереси Москви. Наприклад: *Московський цар, захланний цар Жене полки, як теміль хмар, В ясний безкрай, розгін степів* [4, 21]. Якщо взяти до уваги більш широкий контекст поеми Яра Славутича “Скарга”, стає очевидним, що семантику концепту формують також історизми-антропоніми (*Хміль, Богдан, Богун*), архаїзми (*стяг, козак, ясновельможний*), які протиставляються стилістичним архаїзмам та історизмам (*бояри, цар, бити чолом*) тощо, формуючи урочисту семантику концепту *степ* як символу козацьких вольностей. Напр.: *Ясновельможний! Волі стяг Підняв ти гордо у степах* [4, 20].

Окрему групу складають назви народів, племен, які заселяли степ або прагнули його завоювати, а також пов’язані з їх діяльністю реальії. Наприклад: *Там колись із ногайської мли Виринали татарські навали; Гнівні гридні на ворога йшли, Їм услід запорожці ступали. Не сумуйте, степи, я вернусь!* [4, 20]. Тут гридні – князівські воїни. Зафіксовано випадки, коли цей архаїзм уживається не лише в прямому, а й у переносному значенні, наприклад: *О красний гридню, місяцю ясний!* (Яр Славутич).

Потужний пласт застарілої лексики виступає активним допоміжним засобом у формуванні семантики концептів *степ*, *Дніпро* та *пороги*. Пор. також: *Це тут земля ятрилась печенігом, Гули Дніпра пороги вдень-вночі. Цей гул ловили Новгород, Чернігів, Дрєвляни дослухались, кривичі. Ладнались в рать, приходили до згоди У дикому диханні небезпек* [3, 17]; *Прапредки предків насипали вал Навколо тла трипільської держави, Що орд погубних зупиняли шквал. Незнані вольники, сягнувши слави, Звершили диво. Спом’янімо ж тих Неголосних полянських вартових* [4, 337].

Прикметним є вживання архаїзму *ясир* у прямому й переносному значенні (тут пропозація). Наприклад: *Він це світив – о запорозьке сонце! – І з-над могил, що потопали в лан, Дивився журно... Знову? Чи не сон це? Ведуть ясир? То де ж татарський хан? Чи, може, вдруге зерно від херсонця Везуть квапливо у московський стан?* [4, 51]. Тут історизм посилює експресію протиставлення між позитивною семантикою образів лану, запорозького сонця, зерна, херсонця, з одного боку, та негативними асоціаціями з іншого (татарський хан, московський стан). Вилучені з запасників мови і використані письменником, застарілі слова ніби “наповнюють” семантику образів *степу* і *Дніпра* переживаннями минулих поколінь. Пор. також: *У небі яснім обнялись три зорі, І місяць повис ятаганом. Невидимі дзвонять в степу дзвонарі На подив і радість поганам* [6, 24].

Застаріла лексика в поетичному мовленні може здобувати собі сучасність, наповнюватися новою експресивною енергією: Так, слово *опричники* вживається у значенні “зрадники, запроданці” (“тремтять опричники, свої й чужі”); *ясир* – урожай, який колишні республіки СРСР зда-

вали у так звані “закрома Родины”. У своєму попередньому мовному бутті багато архаїзмів такого змістового й емоційного значення не мали, вони були просто назвами.

Архаїзми, а особливо старослов'янізми, що поповнили пасивний склад лексики, передусім надають мові піднесеного, урочистого звучання. Помітною експресивною насиченістю відзначаються тексти, в яких перехрещуються вербальні горизонти “старого” і “нового” слова. Пор. у В. Чабаненка: *Яса волошок при дорозі, Перегук жнивної пори. Стоять у сивім передгроззі, Немов ракети, явори* [6, 10].

Застаріла лексика є джерелом національно-патріотичного звучання лірики поетів: *І вдарив кінь потужно копитами – Так, ніби він когось хотів збудити. Але могила чорно німувала, Зоря стікала червінню-сльозою... І заіржав-заплакав кінь у безвість: “О, де ж ви, браття січовії?!”* [6, 30]; *Затряслися вертепи, земля розкололася. Але що це?! О Боже! Над обрієм Нове сонце встає яснолюко, не страчено!* [6, 31]. Застарілі форми звертання посилюють національно-патріотичну конотацію концептів: *“Ясновельможний! Волі стяг підняв ти гордо у степах”* [6, 21].

Архаїзми та історизми є не лише органічним елементом у формуванні концептосистеми *Дніпро – пороги – Хортиця – Великий Луг – степ*, а й потужним джерелом збагачення її додатковими конотаціями молитви, гімну, переспівів Біблії: *Тут Первозазваний Андрій Творив святе своє знамення, Тут віщий батько наш Орій Із неба вчув гучне наймення* [6, 11]; *Щодень мене ти зводиш на Голготу, У жертву кидаєш Пилатові-одчаю. Де сонце б мало в небі красуватись, Там я знаменіє зловісне добачаю. ...Як раб і тать, зацькований псарями, Готовий завжди я до нової покари. В ясну блакить молитву посилаю, Туди, де волю п'ють незборкані Ікари* [6, 170]; *Твої жали – в тужінні яворів, В зітханні кобзи й стогоні трембіти, в чайних зойках наших матерів, В траві могил, де пліють неофіти* [6, 110].

Потужний експресивно-стилістичний потенціал мовного вираження концептів криється у вірші В. Чабаненка “Встає Україна”. На тлі комплексної взаємодії ряду експресем чільне місце посідають застарілі слова та метафоричний образ України, яка звелась у небо “аркою весни”. Пор. у контексті: *На зло катам, на подив всьому світу Звелась країна аркою весни, – І арку ту із золота й граніту Підперли враз два велети-сини. Ліворуч став мужицький син Шевченко – Чоло терновим сколото вінком; Праворуч став завзятий коваленко, В миру давно наречений Франком.*

Привертають увагу якісні характеристики поетичного образу “арка весни”, побудовані на метонімічних перенесеннях. Тут “предметні пари” на основі метонімії такі: степ – золото; Хортиця – граніт; Коваленко – Франко; мужицький син – Шевченко, а за ними – Західна і Східна Україна. Знаючи, що попередньо поети називають Хортицю “серцем Матері гранітним” тощо, а жовтий колір поля, степу в свідомості реципієнта-українця ототожнюється з золотом (“золоті лани”), можемо стверджувати, що художні особливості метонімії такого типу пов'язані не лише з характером літературного стилю, а й з національною культурою, а тому вимагають вдумливого “прочитання”.

У семантико-стилістичному формуванні концептів також виокремлюємо відгомін козацьких літописів, “Слова о полку Ігоревім”, “Повісті врем'яних літ” тощо, у зв'язку з чим привертають увагу функціонально навантажені мовні одиниці книжного характеру, що разом із архаїзмами увиразнюють стилістичну піднесеність, спрямовану на концепт, наприклад: *Злодійство Кремлю зникне, яко обри. У саяві саяв Тризуба й Булави Настане лад, ясновельможно-добрий* [4, 167]; *Щоб тому, хто в битві справедливій Україну визволяє мужньо, Ми, співці, високими словами На бандурі славу рокотали* [4, 36]; *Немов ратай, що поле борознить Усе життя і раптом став без плуга* [4, 67]; *Під високим круговидом, Наче пардус, мимрить грім* [4, 5]; *Сонце, мов на чати, Пливло на захід* [4, 54].

Отже, створюючи образи *Дніпра – порогів – Хортиці – Великого Лугу – степу*, автор передає читачеві свою світоглядну інформацію. Збагативши історизмами та архаїзмами свої тексти, письменник створює можливість передати читачеві те особливе бачення світу, що виступає об'єднувальною ланкою серед розмаїття тем, ідей і образів. Від того, як удається авторові пристосувати мовні засоби, успадковані сучасною художньою мовою з минулих епох, до вираження нового змісту, важливих проблем сучасності, втілення особистих намірів автора, залежить художня виразність поетичних концептів, їх естетичний, історичний та мовно-культурний потенціал. У зв'язку з цим важливо пояснити зацікавленість сучасних нижньонаддніпряньських поетів архаїчними лексичними елементами, за допомогою яких забезпечується зв'язок з історичним минулим літературної мови та відкриваються нові перспективи як передбачуваних, так і несподіваних інтерпретацій відповідно до стилістичних настанов автора.

Список використаних джерел

1. Вороничев О. Е. О лингвостилистической типологии устаревших слов / О. Е. Вороничев // Русский язык в школе. – 2000 – №3 – С. 75 – 79.

2. Лесных Е. В. Процессы архаизации общественно-политической лексики в 20-30-е гг. XX в. / Е. В. Лесных // Исследования по русскому и общему языкознанию. – Липецк, 2000. – С. 69 – 80.
3. Письменники запорізького краю. – Запоріжжя : Хортиця, 2002. – 580 с.
4. Славутич Я. Поезії та поеми / Я. Славутич. – Едмонтон : Славутич, 2004. – 176 с.
5. Струганець Л. С. Архаїзми у словниковому фонді української мови / Л. С. Струганець // Лінгвістичні дослідження: Збірник наукових праць. – Харків, 2000. – С. 139-149.
6. Чабаненко В.А. Січ духовна / В.А. Чабаненко. – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2007. – 220 с.

Анотація. Стаття присвячена вивченню впливу застарілої лексики на формування мовної та етнокультурної сутності таких поетичних образів, як Дніпро, Хортиця, степ у творчості сучасних українських поетів.

Ключові слова: архаїчна лексика, концептосистема, природні реалії, історизми, архаїзми.

Summary. In the formation of concept system «natural reality» archaic vocabulary has powerful figurative and expressive potential which makes it possible to enrich the poetic images and give them different emotional shades. The theme of the article is expressive and stylistic potential of archaic vocabulary in the work of Victor Chabanenko and Yara Slavutych. The choice of theme called interest due to the problems of the vocabulary of the Ukrainian language, including the study of processes archaization of the vocabulary and the functioning of obsolete words in literature.

Despite the significant amount of linguistic work in the field of research the expressive features of historicisms and archaisms, it is necessary to note the absence of coherent analysis, where this problems highlighted in the works of Lower Dnieper's modern authors, including the study of visual, symbolic and conceptual meaning Dnieper, Khortytsya, prairie by archaic vocabulary.

The relevance of the article is to analyze individual style of features of archaic vocabulary. The purpose of the article – to identify and analyze the composition, semantic and stylistic features of archaic words in the work of Victor Chabanenko and Yara Slavutych, to ground expressive and stylistic significance of these units in the total structure of concept system of Lower Dnieper's «natural reality».

Actualization of archaic vocabulary in the works of Lower Dnieper's poets, especially Yara Slavutych and Victor Chabanenko, says that historicism and archaisms understood them as a means of stylistic expression. In the process of usage the vocabulary writers are not limited to updating specific lexical item. They appeal to archaic grammatical forms of individual words, archaic word creation models, which makes it possible to reproduce the lost, or create new words for old patterns.

Key words: archaic vocabulary, concept system, natural reality, historicisms, archaisms.

Отримано: 26.07.2015 р.

УДК 811.161.2.801.8

Юрченко Т.Г., Митяй З.О.

ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕКСПРЕСИВІВ У МОВІ МАС-МЕДІА

Вагомий внесок у розбудову поняття стилістики експресивних засобів української мови зробили вітчизняні мовознавці. Докладено чимало зусиль, щоб розв'язати такі важливі питання, як от: особливості функціонування виражально-зображальних засобів української мови в творах художньої (В.С. Ващенко, С.Я. Єрмоленко, А.П. Коваль, І.Г. Чередниченко) та публіцистичної (Ж.В. Колоїз, Т.А. Космеда, О.А. Стишов) літератури, розширення стилістичних можливостей літературної мови в процесі складання її норм (М.П. Жовтобрюх, Г.М. Колесник, М.М. Пилинський, В.М. Русанівський та інші вчені). Здобуто цінний досвід, зібрано й проаналізовано значний фактичний матеріал. Все це створило надійну базу для нових, синтезуючих студій, у тому числі й для комплексного вивчення експресивних засобів української загальнонародної мови.

Потреба всебічного дослідження експресивних засобів мови вимагає передусім чіткого визначення теоретичних засад, практичного осмислення поглядів мовознавців на основі категорії мовної експресії. На думку О.С. Ахманової, експресія – це “виражально-зображальні якості мовлення, що відрізняють його від звичайного (або стилістично нейтрального) і надають йому образності та емоційного забарвлення” [1, 524]. Так само експресію тлумачать Д.Е. Розенталь і М.О. Теленкова [9, 535], Д.І. Ганич та І.С. Олійник [3, 74]. За В.П. Григор'євим, експресія – це

виразність, те, що передбачає вираження нейтрального (наприклад, якогось художнього) змісту [4, 137].

Розуміючи під експресивністю “логіко-емоційну виразність, явище особливої інтенсивності мови”, А.К. Мойсієнко відносить до експресивних найменувань такі, що за своєю природою містять власне оцінну характеристику (зневажливість, збільшеність, згрубілість, поблажливість, пестливість, зменшеність тощо) [8, 34]. В.А. Чабаненко розглядає експресивність як у характеристичному, так і в ономасіологічному аспектах. Як слушно зауважує дослідник, “експресивність вважається неодмінною ознакою будь-якого okazіонально утвореного нового слова”, тобто слово відзначається якоюсь емоційно-експресивною ознакою так, як вона ще ніким не була названа [11, 9]. Звичайно, okazіональне словотворення є досить активним серед інших неологічних процесів сьогодення. Звільнення від різноманітних цензурних та інших обмежень сприяє розкутості мовлення, більшій свободі вираження, активізації індивідуального словотворення.

Імовірно, мають рацію ті дослідники, які стверджують, що експресивність може бути як об’єктивною, так і суб’єктивною. Суб’єктивною є тільки та інтенсифікована виразність, яка виникає внаслідок авторської (особливо okazіональної) мовотворчості та внаслідок індивідуально-асоціативного сприйняття мовних одиниць. “Експресивність же, що відклалася в самій системі мови і пов’язується з природною властивістю мовного засобу, слід кваліфікувати як об’єктивну. Суб’єктивна експресивність створюється, а об’єктивна – відтворюється” [11, 9].

Вживаючи поняття “експресивно-стилістичне забарвлення”, маємо на увазі емоційну та оцінну його характеристики. Емоційне забарвлення буває піднесеним (урочистим, пафосним), зниженим і фамільярним; оцінне – меліоративним (семантично позитивним) і пейоративним (семантично негативним). У зв’язку з цим до експресивів відносимо експресивні засоби мови, інтенсифікована виразність яких забезпечується: а) мовноструктурними засобами, передусім okazіональними (семантикою, звуковим складом, афіксацією тощо); б) різноманітними способами і прийомами стилістичної обробки мовних елементів (трансформацією усталеної форми, в тому числі й фразем, актуалізацією внутрішньої форми слова тощо); в) застосуванням стилістичних фігур (каламбуру, ампліфікації, плеоназму тощо); г) використанням тропів.

Актуальність теми визначається також сучасною тенденцією української літературної мови до її “орозмовлювання”, зокрема до актуалізації експресивних засобів впливу на слухача (читача); потребою теоретичного осмислення основних понять стилістики експресивних засобів; виявленням взаємозв’язків між індивідуальним okazіональним словотворенням та стилістичними колоритами мови.

Мета статті полягає у виявленні виражальних потенцій мови публіцистичних текстів, у вивченні механізмів, за допомогою яких породжуються різні експресивні ефекти мовлення.

Для досягнення поставленої мети розв’язано такі завдання: обґрунтовано теоретичні засади дослідження експресивних розмовних засобів мови мас-медіа; проаналізувано мовно-структурні засоби (семантика, афікси), за допомогою яких забезпечується експресія розмовності; виокремлено характерні способи і прийоми стилістичної обробки мовних елементів; встановлено засоби емоційно-оцінної характеристики предметів, явищ, процесів у мові мас-медіа.

Об’єкт дослідження – стилістичні засоби експресії в мові мас-медіа.

Предмет аналізу – мовні елементи, за допомогою яких забезпечується мовленнєва (мовна) інтенсифікована виразність.

Наукова новизна дослідження полягає в обґрунтуванні явищ експресивізації висловлювань, у спробі систематизувати існуючі класифікації мовних засобів експресії, у практичному ілюструванні теоретичного матеріалу прикладами.

Основними джерелами фактичного матеріалу є експресивні слова і вирази, вилучені шляхом суцільної вибірки з мови українського телебачення на каналах СТБ (Вікна), новини на Першому національному, Факти ICTV та ін.

Загальновизнаною є думка, що мас-медіа загалом, і газетно-журнальна публіцистика зокрема, відіграють важливу роль у розвитку мови. Мовознавець Т.А. Коць зазначає, що “сьогодні динаміка розвитку мовних норм, а отже, й характеру мовних уподобань визначається не сферою художнього стилю (що було характерно, наприклад, для XIX ст.), а сферою засобів масової інформації. Це зумовлюється тим, що інформаційний простір значно ширший і ЗМІ щодо впровадження мовної норми мають більші можливості. Тут відображаються живомовні процеси, виразно простежуються тенденції розвитку мови” [7, 44].

Про роль періодичних видань влучно висловився Е.Г. Туманян, наголошуючи, що вони в кожному суспільстві є “активнодіючим і оперативним органом, за допомогою якого вони здійснюють відбір, обробку, нормалізацію, втілення та закріплення мовних форм, нових слів, термінів, різних будівельних елементів і лексичних запозичень” [12, 18]. На основі цього можемо

зробити узагальнення, що ЗМІ і зокрема публіцистичні тексти є певною мірою полем експериментувань та апробації всього нового, що з'являється у мові, оперативно реагуючи на суспільні зміни. Розглянемо особливості цього функціонального стилю в сьогоденні, що сприяють такій динаміці лексичного складу публіцистики і активному вживанню в мові мас-медіа оказіональних експресивів.

Найбільш переконливо втілюють у собі ознаки експресивності саме оказіоналізми, адже будь-яке оказіонально вживане слово, на думку багатьох дослідників, вже само по собі експресивнема [4; 10; 11]. Відповідно до сказаного, пропонуємо таке визначення: оказіоналізм – це нове на певний час функціонування мови слово або стійке сполучення слів (нове за значенням і за формою, або тільки за значенням, або тільки за формою), створене за аналогією або з порушенням законів емпіричної продуктивності, яке відповідає потребам спілкування й ускладнене експресивно-оцінним значенням.

На сьгодні у мас-медійному мовленні виявлено значну кількість оказіоналізмів, що різняться своїми функціями та експресивно-стилістичним потенціалом. Такі новотвори реалізують функцію впливу на розум і почуття читачів, що разом з інформативністю належить до основних завдань преси. Вони використовуються для надання висловлюванню піднесеної, пафосної, комічної, іронічної, зневажливої, сатиричної чи саркастичної експресії та ін. Пор. у контексті: *Емоції Єреваномайдану не вибухають; Ми все-таки в післямайданівській країні; Це – Французька республіка, яка не є підписантом меморандуму; Березовський фінансував опозицію, щоб досадити кремлівському карлику; Зелені чоловічки – це російський кадровий спецназ.*

Конкретні стилістичні функції авторських неологізмів відзначаються різноманітністю та ситуативністю. Переважають журналістські інновації з негативно-оцінною семантикою, розмовно-зниженими, іронічними, сатиричними, гумористичними відтінками значення. Нерідко вони виконують викривальну функцію або використовуються як інструмент журналістської гри зі словом: *Дикий Схід* (за аналогією до Дикий Захід), *примусовий русизм* (за аналогією до расизм). Пор. також: *факти великого дерібану, безпорадна Рада, кишенькова армія, ура-патріотична програма, жертви селфоманії, чи правий Правий сектор?* тощо.

Значну кількість експресивів становлять інновації, мотивовані антропонімами. Відомі неологізми свідчать про яскраво виражений антропоцентричний характер сучасного словотворення: *ВВП* (ініціали Володимира Путіна); *тітушки*; *тимошенківці*, *йовбаки* (відповідно від прізвищ Тітушко, Тимошенко, Йовбак).

Яскраву пейоративну семантику мають утворення, мотивовані власними іменами наших сучасників (в основному відомих політиків чи діячів культури й мистецтва). Екстралінгвальні чинники формують відповідно їх негативно-оцінні конотації: *ляшкізм процвітає; ВВП диктує правила; були тітушки – стали йовбаки; чикотилити* тощо.

Значне місце посідають лексеми, збагачені експресією розмовності, що мають помірний, слабкий та сильний вияв експресивності. Основним механізмом функціонування авторських інновацій є словотворення за аналогією до конкретної нормативної (узуальної), а часом також до оказіональної одиниці шляхом заміни в ній певного дериваційного компонента, що спричиняє зміну семантики всього слова: *кнопкодавлять; донбасить; барикадизація; колубмбізація країни; лякачки; мажорство*. Пор. також: *Цистерни фітілюють; Це – місцеві вибори, які десь маякуют про головне.*

Словотвірні механізми мовної експресії у досліджуваних текстах актуалізуються як за допомогою відомих в українському словотворі способів (найчастіше їх поєднанням), так і з використанням непродуктивних у сучасній українській мові способів побудови нових слів (це передусім семантична деривація, що ґрунтується на метафорі, метонімії, розширенні або звуженні значень). Пор. семантичні деривати в контекстному оточенні: *Правий сектор називає своїх колег закарпатськими Робінзудами; Влітку бійці обходять через зеленку; Зі старого терміналу кіборги відступили, але це був маневр; Коли Янукович звернувся до Європи, потім зрозумів, що сім'я чинить опір.*

Експресивне мовлення активізує афіксальне розростання слова, про що свідчить зокрема наявність у пресі лексичних одиниць, утворених за допомогою кількох різновидів морфологічного словотвору: аббревіації й афіксації (*гереушники*), основоскладання й афіксації (*укропівці, євромайданівці*), словоскладання й афіксації (*кнопкодавство, гумконвойний, арттерапевтний*).

На тлі суспільного протистояння особливою продуктивністю відзначаються експресиви, побудовані за моделями префіксальних утворень із семантикою заперечення або протиставлення: *несезон; антимайдан; антитерор, антирекорд.*

Актуалізуються також утворення, породжені активним ставленням суспільства до довкілля, екологічних проблем. Наприклад, вивільнення частини слова *еко-* або її поєднання з питомими українськими основами, забарвленими конотацією ментальності, створює об'єктивну експресію

образності та позитивної емоції. Наприклад: *Будуймо еко-Україну разом; Екомайдан зібрав на площі сотні людей* тощо.

Інтенсифікована виразність уможливорюється використанням складних та складноскорочених слів, абрєвіатур. Це зумовлено більшою семантичною місткістю таких утворень і відповідає тенденції до економії мовних засобів: *українська блогосфера; нафтомахінатори; туговуха влада; дингра; білосердечні; АТО; деза*. Експресія розмовності, прагнення висловитися лаконічно і з економією зусиль, сприяють актуалізації утворень на зразок: *Инфу пустили навманья; Зібрали переконливі фотодоки*. Сильним виявом експресивності позначені передусім композитні утворення. Наприклад: *11 січня кияни назвали Днем людопаду; За останній рік жертвами селфманії стали сотні людей*. Експресивна функція індивідуально-авторських інновацій може реалізуватися також без порушення дериваційних мовних норм: через використання семантичних окаціоналізмів, тобто узуальних слів з контекстуально мотивованим значенням: *зелені чоловічки; чорні чоловічки; українська принцеса*.

Нерідко журналісти апелюють до фразеологічних джерел, особливо тих, що приваблюють їх влучністю та образністю. Простежується тенденція широкого вживання фразеологізмів, що мають на меті дати негативну оцінку кому-, чому-небудь, або створити комічно-іронічний ефект, висміяти когось, розвінчати політичних опонентів, викрити і засудити певні негативні суспільні явища, риси характеру і вади людей. У сучасному осмисленні поведінкових реакцій українського політикуму такі фрази несуть додаткове стилістичне та ідейне навантаження, формуючи переважно експресію іронії, сарказму. Наприклад: *стару мавпу новим трюкам не навчиш; голосно ловили – тихо відпустили; крутий, як торець Букінгемського палацу; ці руки нічого не крали*.

У мові телебачення виокремлюємо також приклади використання трансформованих фразеологізмів. Свідоме відхилення від фразеологічної норми веде не лише до зрушень у семантиці фразеологізму, а й до набуття ним нових експресивних відтінків. Напр.: *суміщати приємне з приємним; гріють крісла в парламенті, але нари вони так і не гріють; шлях до серця депутата лежить через його шлунок*.

Помірний вияв експресивності мають окаціоналізми з конотацією ментальності, семантика яких мотивована об'єктивним зіставленням соціомовного досвіду та передбачуваних ситуацією спілкування, але не закріплених в узусі побудов на зразок: *Ростовщина* (за аналогією до Київщина, Житомирщина); *афроукраїнці* (за аналогією до афроамериканці).

Отже, мова мас-медіа, зокрема телебачення, переконливо свідчить, що в умовах суспільної нестабільності, протистоянь, формування нових засад державотворення ведеться постійний пошук і актуалізується використання нових засобів експресії на тлі інформаційного стандарту і стереотипних висловів.

Актуалізовані в цій статті проблеми мовленнєвої експресії на тлі окаціонального словотворення та семантико-стилістичних настанов автора формують перспективи подальшого вивчення лінгвістами, оскільки виявляють людський чинник та прогнозують мовний розвиток. Проте масштаби названої проблеми, розмаїття якісних і кількісних характеристик експресивів не дають підстав вважати отримані результати вичерпними й остаточними, вони потребують подальшого ґрунтовного дослідження із залученням ширшого матеріалу.

Список використаних джерел

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – [2-е изд., стер.] – М : УРСС : Едиториал УРСС, 2004. – 608 с.
2. Винокур Г.О. О языке художественной литературы: учебное пособие / Григорий Осипович Винокур // Сост. Т.Г. Винокур; Предисл. В.Г. Григорьева. – М. : Высш. шк., 1991. – 445 с.
3. Ганич Д.І., Олійник І.С. Словник лінгвістичних термінів / Д.І. Ганич, І.С. Олійник. – К. : Вища школа, 1985. – 360 с.
4. Григорьев В.П. Будетлянин / В.П. Григорьев. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 812 с.
5. Колоїз Ж.В. Українська окаціональна деривація: [Монографія] / Ж.В. Колоїз. – К. : Акцент, 2007. – 310 с.
6. Космеда Т.А. Лексичні інновації ХХ-го сторіччя: статус і шляхи творення (на матеріалі дискурсу історичного словника ХХ-го сторіччя) / Т.А. Космеда // Матеріали IV-ой Международной научной конференции (Днепропетровск, 2009) ; Сост. Т.С. Пристайко. – Д. : Пороги, 2009. – С. 24-27.
7. Коць Т.А. Мовні смаки і сучасні тенденції у загальнолітературній нормі (на матеріалі газет 90-х рр.) / Т.А. Коць // Культура слова. – К., 1998. – Вип. 51. – С. 44-52.
8. Мойсієнко А.К. Експресивні відприкметникові назви / А.К. Мойсієнко // Українська мова і література в школі. – 1985. – № 1. – С. 34-37.

9. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь трудностей русского языка // Д.Э. Розенталь, М.А. Теленкова. – 3-е изд. – М. : Айрис-пресс, 2003. – 832 с.
10. Стишов О.А. Особливості розвитку лексичного складу української мови кінця ХХ ст. / О.А. Стишов // Мовознавство. – 1999. – № 1. – С. 7-21.
11. Чабаненко В.А. Стилістика експресивних засобів української мови: [Монографія] / В.А. Чабаненко. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 351 с.
12. Язык и массовая коммуникация: Социолингвистическое исследование / Отв. ред. Э. Г. Туманян. – М. : Наука, 1982. – 254 с.

Анотація. Стаття присвячена дослідженню експресивних засобів сучасного українського мас-медійного мовлення. На розмаїтому фактичному матеріалі проаналізовано функціональні особливості експресивів, інтенсифікована виразність яких забезпечується мовноструктурними засобами, різноманітними способами і прийомами стилістичної обробки мовних елементів.

Ключові слова: експресивність, експресія, okazionalizmi, трансформовані фразеологізми, журналістські інновації.

Summary. The article has been devoted to the researching of the expressive means of modern Ukrainian mass media broadcasting. On a variety of factual material analyzed functional features expresiv, intensified expressiveness which is provided by monostructure means, various methods and techniques of stylistic processing of language elements (transformation of existing forms, including razem, actualization of the inner form of the word, and etc.); the use of stylistic figures (pun, amplification, pleonasm, etc.); the use of tropes.

The relevance of the topic is determined by the modern tendency of the Ukrainian literary language in its "gosmolyany", in particular to the actualization of the expressive means of influence on the listener (reader); the need for a theoretical understanding of the basic concepts of stylistic expressive means; identifying relationships between individual okazaniem slavotinek and stylistic flavor of the language.

The goal of this article is to identify the expressive potential of the language of publicistic texts in the study of the mechanisms through which are generated by the various expressive effects of speech.

To achieve this goal the following tasks has been solved: the theoretical basis of the study of the expressive means of the spoken language of the media; proanagen linguistic-structural means (semantics, affixes), through which the expression of Rosemount; the typical methods and techniques of stylistic processing of language elements; tools are installed emotionally-evaluative features of objects, events, processes in the language of mass media.

The object of research is the stylistic means of expression in mass media speech.

The subject of analysis is the language elements, which provide speech (language) intensified expressiveness.

Analyzed that in conditions of social instability, conflict, formation of new foundations of the state are always searched and updated using new means of expression on the background information of the standard and stereotyped expressions.

Updated in this article the problems of verbal expression on the background had influence of word-formation and semantic-stylistic attitudes of the author shape the prospects for further study by linguists as detect human factor and predict speech development. However, the extent of these problems, a variety of qualitative and quantitative characteristics expresiv not substantiate the results obtained exhaustive and final, they require further in-depth research involving a wider material.

Key words: expressive, expression, okazionalisms, transformed idioms, journalistic innovation.

Отримано: 20.07.2015 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абрамович Семен Дмитрович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Анісімова Ніна Павлівна, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

Баркар Уляна Ярославівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри німецької філології Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського

Беззубова Олена Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії, практики та перекладу німецької мови Національного технічного університету України «КПІ»

Боднарчук Тетяна Вікторівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Бувалець Олена Володимирівна, викладач англійської мови кафедри мовної підготовки Харківського національного технічного університету сільського господарства імені Петра Василенка

Волковецька Наталія Володимирівна, асистент кафедри іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Волковинська Інна Вікторівна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Волковинський Олександр Сергійович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Гавловська Тетяна Анатоліївна, викладач кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Галайбіда Оксана Василівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Гальчук Оксана Василівна, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка

Горовенко Марія Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

Гуменюк Ірина Іллівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Гурдуз Андрій Іванович, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури та методики навчання Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського

Даниліна Олена Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, докторант

Денисенко Надія Валеріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та методики викладання англійської мови Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Дербеньова Лідія Вікторівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри документознавства та інформаційної діяльності Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу

Дорошенко Світлана Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри українознавства, культури та документознавства Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка

Сфименко Вікторія Антонівна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Землянська Аліна Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Зотова Валентина Георгіївна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Іванюк Борис Павлович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедрою теорії та історії літератури Єлецького державного університету ім. І.О.Буніна (Росія)

Ільїнська Ніна Іллівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету

Йовдій Вікторія Яношівна, старший викладач ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Казимір Валентина Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Казимір Ірина Сергіївна, аспірант кафедри англійської мови факультету іноземної філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Калашник Любов Сергіївна, доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри східних мов Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

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, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Кіреєнко Катерина Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Старобільськ)

Колінько Олена Петрівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загально-мовознавства та слов'янської філології Бердянського державного педагогічного університету

Колупасва Олена Миколаївна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Коноваленко Тетяна Василівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри англійської філології та методики викладання англійської мови Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Корнєва Наталя Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського

Коршунова Світлана Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури і компаративістики Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Костенко Ганна Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент, 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

Крецька Юлія Анатоліївна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри німецької мови 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

Лаврова Алла Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Левицька Тетяна Олегівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Лисенко Алла Василівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри українознавства, культури та документознавства Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка

Литвинюк Оксана Миколаївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Матковська Марія Василівна, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Мацапура Валентина Іванівна, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленко

Меншій Аліса Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Митяй Зоя Олегівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Михед Олександр Павлович, кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Моштак Ольга Вікентіївна, викладач кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Насакіна Світлана Вікторівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри українського та іноземних мов Одеського державного аграрного університету.

Петровська Світлана Семенівна, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Попадинець Оксана Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Притуляк Віктор Григорович, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Расевич Любов Петрівна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Романець Валентина Михайлівна, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Руда Наталія Вікторівна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри східних мов Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

Садовська Юлія Володимирівна, аспірант кафедри зарубіжної літератури Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Синявська Леся Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Сипаткіна Марієтта Тихонівна, учитель-методист Вілковської ЗОШ I-III ступеню №1.

Сірант Алла Миколаївна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри української мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Старостенко Тетяна Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

Судець Наталія Анатоліївна, аспірант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Титянін Костянтин Олексійович, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Уманець Антоніна Володимирівна, кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Філатова Оксана Степанівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та методики викладання Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського

Фоміна Галина Віталіївна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Фрасинюк Наталія Іванівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Хохель Дарія Юріївна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Цебенко Олег Олександрович, викладач Львівського техніко-економічного коледжу Національного університету «Львівська політехніка», аспірант факультету міжнародних відносин і дипломатичної служби Львівського національного університету імені Івана Франка

Чернікова Олександра Іванівна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської філології і перекладу Київського національного лінгвістичного університету

Шаров Сергій Володимирович, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інформатики і кібернетики Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Шарова Тетяна Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української і зарубіжної 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

Шпак Юлія Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

Штельмухова Юлія Василівна, старший викладач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Шулик Поліна Львівна, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Юрченко Олександр Віталійович, кандидат філологічних наук, старший викладач Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

Юрченко Тетяна Григорівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

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 “Верхній індекс” 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.

ДЛЯ ЗАМІТОК

ДЛЯ ЗАМІТОК

ЗМІСТ

Abramowycz S.D. Święte księgi jako intertekst rozwoju literackiego oraz niektóre aspekty badania literatury rosyjskiej	5
Анісімова Н.П. Поетика «південної» лірики Тараса Федюка	10
Баркарь У.Я., Корнєва Н.А. Семантичні варіації реалізацій числа 'два' в середньовісньонімецьких текстах	17
Беззубова О.О. Мовленнєвий етикет в текстах приватних німецькомовних СМС-повідомлень	23
Боднарчук Т.В., Крецька Ю.А. Probleme des Schreibens und der Schreibkompetenzentwicklung in der wissenschaftlichen Literatur	27
Бувалец Е.В. Субстантивныя бинумы в идиостиле Виктора Сосноры	31
Волковецька Н.В. Художнє втілення архетипів самості, персони і тіні в романах О. Забужко «Музей покинутих секретів» й Дж. Фоера «Все освітлено»	36
Волковинська І.В. Паралелізм як фігуральний прийом організації епітетних структур у віршованому тексті ..	40
Волковинський О.С. Особливості модерністського епітетотворення	44
Гавловська Т.А. Посилення інфернальності образу мелузїни в рецепції Т.Фонтане	50
Галайбіда О.В. Лексичне різноманіття української мови у перекладах Л.Солонька	55
Гальчук О.В. Рецептивний горизонт міфології сатурна в ліриці Михайля Семенка	58
Горовенко М.А. Ономастическое пространство романа С. Фицджеральда «Великий Гэтсби»	63
Гуменюк І.І. Фразеологічність колоративів (на матеріалі фразеологізмів англійської мови)	66
Гурдуз А.І. Концепт води в романі Олени Печорної «Кола на воді»	72
Даниліна О.В. Квазі-автобіографія як метажанр сучасної української літератури	75
Денисенко Н.В., Коноваленко Т.В. Досягнення епітетичності в англо-українських художніх перекладах	81
Дербенєва Л.В. Типологическое сходство идейно-эстетических исканий в русском и немецком романах XIX века	86
Єфименко В.А. Трансформації традиційних казок у контексті нових медіа	91
Землянська А.В. Топос «кінця світу» у романі Л. Костенко «Записки українського самашедшого»	94
Зотова В.Г. Притча як форма художнього осмислення макро- і мікрокосму людини у прозі В. Голдінга і В. Шевчука	98

Іванюк Б.П.

Стихотворный bestiарий: генезис, история, поэтика, жанровые модификации 103

Ильинская Н.И.

Ирония в поэме Александра Блока «Двенадцать» 107

Йовдий В.Я.

«Лишние люди» Панайта Истрати..... 112

Казимір В.О.

Der Wortschatz der unmittelbaren Gegenwart
(zum Problem der Entwicklung der Umgangssprache) 115

Казимір І.С.

Формування корпусу ептонімів В. Шекспіра..... 119

Калашник Л.С.

Особливості антропонімічної картини сучасної китайської мови..... 122

Кеба Д.О.

Своєрідність міфотворення в прозі Ф. Кафки 127

Кеба А.В.

Художественный мир Андрея Платонова: Пространство и текст.
Статья третья. Пространство сознания 131

Кеба Т.В.

Особливості художнього втілення лінгвокультурного типу «американець»
у романі Г. Джеймса «Жіночий портрет» 136

Кіреєнко К.В.

Сугестивні характеристики любовних замовлянь 141

Колінько О.П.

Вставні конструкції в структурі сучасного українського роману 145

Колупаєва О.М.

Специфіка сучасного спортивного коментаря
(на матеріалі інтернет-видання «Przegląd sportowy») 150

Коршунова С.І.

Циклический любовный сюжет как особенность поэтики романа И.С. Тургенева
«Отцы и дети» 154

Костенко Г.М.

Поетикальні особливості іммігрантської літератури на прикладі роману
Айн Ренд «Атлант розправив плечі» 157

Кремінська О.О.

Концепт «імперія» в творчості Кіплінга 161

Крук А.А.

Destiny as a Predetermined Course of Events in Thomas Hardy and Panas Myrny's Novels..... 164

Лаврова А.А.

Особенности хронотопа в рассказах М. Булгакова о гражданской войне 168

Левіцька Т.О.

Імаготипи християн-пресвітеріанців в романі Вальтера Скотта «Пуритани» 173

Лисенко А.В., Дорошенко С.М.

Багатогранність поетичного світу Володимира Тарасенка 177

Матковська М.В.

Категоризація полілокутивних дієслів у сучасній англійській мові..... 181

Мацапура В.И.

Особенности проблематики и поэтики рассказа Т. Толстой «Чистый лист» 185

Меншій А.М.

М. Коцюбинський та Р. Іваничук: наративна структура малої прози 190

Михед О.П.

Поетикальний код реаліті-роману виживання: інтермедіальний виклик сучасної прози ... 197

Moshtak O.V.

The Correlation between the Appraisal and Cognitive Process 202

Насакина С.В.

Функционирование прагматонимов в рекламных текстах фармацевтических препаратов . 205

Петровская С.С.

Именное сказуемое в романе А.Белого «Петербург» 209

Попадинець О.О.Artistic Paradigm of Female Characters in the Novels «Rob Roy»
by W. Scott and «Karmelyuk» by M. Starytsky 213**Притуляк В.Г.**Концепт *zeitraum* (часопростір) у німецькій мові в аспекті
лінгвофілософської антиномії *теоцентричність* / *антропоцентричність* 217**Расевич Л.П.**Екзистенціальна проблема абсурдності життя у змістово-поетикальній
трансформації холмсіани 222**Романець В.М.**

Творчість в.гюго в оцінках та перекладах українських митців 226

Рудая Н.В.Структурные особенности многокомпонентных сложных предложений
со сложносочиненной структурной основой в романе Лао Шэ «Рикша» 231**Садовська Ю.В.**Мексиканський «Роман про революцію» у контексті світової традиції
(Маріано Асуела «Ті, хто знизу» – Ісаак Бабель «Кінармія») 236**Синявська Л.І.**

Особенности трансформации драматических текстов 239

Сипаткина М.Т.«Казус Кукоцкого» Людмилы Улицкой как образец современного романа
«Нерешенных вопросов» (размышления учителя литературы) 244**Сірант А.М.**Концепт *слово* у контексті мовного вираження концептів *grіx* та *спокута*
у мові художньої прози другої половини ХХ ст. 249**Старостенко Т.М.**Рослинно-астральний символізм у романі Дж.Р.Р. Мартіна «Гра престолів»
за циклом «Пісня льоду і полум'я» 253**Судець Н.А.**Образ ангела в ранніх поетичних текстах І. Франка і Я. Каспровича
(на матеріалі епітетних структур)..... 256**Титянин К.А.**Иннокентий Анненский о природе эстетического отрешения в повести
Гоголя «Портрет» 260**Уманець А.В.**

Lexical Translation Transformations 262

Філатова О.С.

Морфологія роману виховання: О. Копиленко «Дуже добре», «Десятикласники» 266

Фоміна Г.В., Литвинюк О.М.Відображення проблем сучасності крізь призму трансформацій традиційних
сюжетів та образів у німецькій та англійській літературах ХХ століття 271**Фрасинюк Н.І.**

Концепт і його суміжні сутності 274

Хохель Д.Ю.

- Якісний світ оповідання Юджі Фостер
«Коли все закінчується, він ловить її» 277

Цебенко О.О.

- Літературні жанри у творчій спадщині Яна Щасного Гербурта 281

Чернікова О.І.

- Темпоральні різновиди та шляхи розповсюдження мема: від минулого до сучасності 286

Шарова Т.М., Шаров С.В.

- Використання електронного засобу навчального призначення
під час викладання історії української літератури 290

Шенкнехт Н.М.

- Особливості хронотопу роману Джозефа Конрада «Лорд Джім» 296

Шпак Ю.О.

- Інтертекстуальність віршів Р. Дала зі збірки «Revoltng Rhymes» 300

Штельмухова Ю.В.

- Ознаки концепту «чеховське» в пьесі Б. Шоу «Людина і надлюдина» 305

Шульк П.Л.

- Коллективное сознательное против женского бессознательного
в израильской женской литературе.
Статья вторая. Между иудаизмом и феминизмом 309

Юрченко О.В.

- Семантико-стилістичний потенціал історизмів
у формуванні концептосистеми природних реалій нижньої наддніпряни
(на матеріалі творчості Віктора Чабаненка та Яра Славутича) 315

Юрченко Т.Г., Митяй З.О.

- Функціональні особливості експресивів у мові мас-медіа 318

Відомості про авторів 323

Вимоги до змісту та технічного оформлення тексту статті 327

Scientific publication

Scientific papers of
Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko national University
Philological Sciences

Issue 39

Editor *A. S. 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 39

Редактор *А. С. Панькова*
Комп'ютерне верстання *В. О. Фаріона*

Формат 60x84/8. Ум. друк. арк. 39,06.
Тираж 300 пр. Зам. № 622.

Видавництво «Аксиома»,
пров. Північний, 5, м. Кам'янець-Подільський, 32300.
Тел./факс: (03849) 3-90-06. E-mail: aksiomakp@rambler.ru.

Друк ПП «Аксиома».
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 1808 від 26.05.2004.